IULIAN BOLDEA

(COORDINATOR)

STUDIES ON LITERATURE, DISCOURSE AND MULTICULTURAL DIALOGUE

SECTION: **LITERATURE**

EDITURA *ARHIPELAG XXI*

2013

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Studies on literature, discourse and multicultural dialogue / ed.: Iulian Boldea. - Târgu Mureş : Arhipelag XXI, 2013
ISBN 978-606-93590-3-7

I. Boldea, Iulian (ed.)

008

The sole responsibility regarding the content of the chapters lies with the authors.

Desktop publishing: Korpos Csilla

Published by
Editura Arhipelag XXI, Târgu-Mureş, România, 2013
Strada Moldovei, nr.8,Târgu-Mureş, 540519
Tel: +40-744-511546
Editor: Iulian Boldea
Consilier editorial: Dumitru-Mircea Buda
Email: editura.arhipelag21@gmail.com
http://www.asociatiaalpha.comxa.com

ISBN 978-606-93590-3-7

Table of Contents

THE CAPITAL'S MIRAGE
Andrei BODIU, Professor, PhD, "Transilvania" University of Braşov 16

THEOLOGY AND PSYCHOANALISIS IN *SĂRMANUL DIONIS*
Ovidiu MOCEANU, Professor PhD, "Transilvania" University of Braşov 20

THE PARADOXES OF LITERARY CRITICISM IN THE RECEPTION OF EMINESCU
Cornel MUNTEANU, Professor, PhD, Technical University of Cluj-Napoca – Northern Baia-Mare University Centre 33

LETTER ABOUT TRANSLATIONS
Virgil PODOABĂ, Professor, PhD, "Transilvania" University of Braşov 42

THE SUPREME POETESS FROM THE LAND OF THE MOTS (FLORICA CIURA)
Al. CISTELECAN, Professor, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 49

ADRIAN MANIU. THE WORD-IMAGE AND THE BROKEN WRITING
Dorin ŞTEFĂNESCU, Associate Professor, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 54

ON THE ETHICS OF RESEARCH. HOW IS KNOWLEDGE POSSIBLE IN POSTMODERNISM?
Mircea A. DIACONU, Professor, PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 59

LITERATURE, FICTION, LIFE: THE PERPETUAL DIALOGUE
Carmen MUŞAT, Associate Professor, PhD, University of Bucharest 69

THE TRAINED MEMORY – COMPLEMENTARY HISTORIES OF ROMANIAN LITERATURE
Rodica ILIE, Associate Professor, PhD, "Transilvania" University of Braşov 79

ON CREATIVE BILINGUALISM
Dumitru CHIOARU, Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 87

IDA VERONA AND (MIMETIC?) TRANSNATIONALISM
Mihaela MUDURE, Professor, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 95

THE ONEIRIC MOVEMENT - RECONNECTING WITH EUROPEANISM
Nicoleta SĂLCUDEANU, Scientific Researcher, PhD, "Gheorghe Şincai" Institute for Social Sciences and the Humanities, Romanian Academy, Târgu-Mureş 103

TOWARDS A NEW HISTORY OF ROMANIAN LITERATURE
Andrei TERIAN, Associate Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 109

GODS AND SPIRITS OF ORIENTAL ORIGIN: THE POETICS OF NON-ANTHROPIC FIGURES IN THE ENGLISH, FRENCH AND ROMANIAN ROMANTIC POETRY
Cătălin GHIȚĂ, Assistant Professor, PhD, University of Craiova 122

EVIL AS PERVERSE IN LITERATURE
Smaranda ŞTEFANOVICI, Associate Professor PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 130

COMMUNISM IN THE POST-1989 ROMANIAN LITERATURE
Marius MIHEȚ, Assistant Professor, PhD, University of Oradea 138

THE SEQUEL: IT'S TECHNIQUE IN CONTEMPORARY PLAYWRITING: MATEI VIŞNIEC AND NIC ULARU
Ion M. TOMUŞ, Assistant Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 143

RE-READING SEASONS (NOTES ON MIRCEA IVĂNESCU'S POETICS OF TRACE)
Catrinel POPA, Assistant Professor, PhD, University of Bucharest 149

ION D. SÎRBU: THE THEATRICAL TRANSFORMATIONS OF THE BIOGRAPHY
Eugen Radu WOHL, Assistant, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 154

OBSESSIONS AND UNLIMITATIONS IN MAX BLECHER'S UNREALITY
Marius NICA, Assistant Professor, PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti 161

THE PROBLEM OF EVIL AND GUILT IN THE ROMANIAN AND GERMAN POSTCOMMUNIST NOVEL
Roxana GHIȚĂ, Assistant Professor, PhD, University of Craiova 169

THE WRITING OF CAMIL PETRESCU BETWEEN EXHAUSTION AND THE REVERSED MIRROR
Florica FAUR, Assistant Professor, PhD, "Vasile Goldis" Western University of Arad 179

THE POTRAIT BY FLAMINIO SCALA OR ABOUT THE MEETING BETWEEN THE WORLD OF THE SCENE AND THE REAL WORLD IN *COMMEDIA DELL'ARTE*
Sînziana Elena STERGHIU, Assistant Professor PhD, "Valahia" University of Târgovişte 187

THE LIMPING GAIT OF POST-TOTALITARIAN TESTIMONY
Laura SASU, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov 194

GEORGE BĂLĂIȚĂ. RETURNING TO THE MYTHICAL MAGIC REALISM
Elena BĂICEANU (PÂRLOG), PhD Candidate,"Ştefan cel Mare" University of Suceava 204

IOAN PETRU CULIANU'S PERSPECTIVES ON POLITICS AND CULTURE
Adriana-Dana LISTES POP, Research Assistant, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 214

MODERN NORWEGIAN POETRY – JAN ERIK VOLD'S CONCRETE POEMS
Raluca-Daniela RĂDUȚ, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 224

EMIL IVANESCU'S ANTI-LITERATURE
Loredana CUZMICI, Assistant, PhD Candidate, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 230

THE SF FAIRY TALE IN I.C. VISSARION'S WORK – AN EARLY GENRE OF ROMANIAN SPECULATIVE FICTION
Mircea BREAZ, Associate Professor, PhD, „Babeş-Bolyai" University Cluj-Napoca 239

MEDIUMS IN LITERARY SETTINGS: THE LEVERAGE OF INDIVIDUALISM IN THE MODERN NOVEL
Ramona SIMUȚ, Associate Professor, PhD, "Emanuel" University of Oradea 249

E. HEMINGWAY, THE SHORT-STORY TELLER – THE GENEROUS SIMPLICITY
Ioana-Maria CISTELECAN, Assistant Professor, PhD, University of Oradea 257

ELIADE AND IONESCU. ELECTIVE AFFINITIES AND PARALLEL DESTINIES
Rodica BRAD, Associate Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 262

JAMES BALDWIN'S "A QUESTION OF IDENTITY": THE IMPOSSIBLE COMMUNITY
Oana COGEANU, Assistant Professor, PhD, Hankuk University of Foreign Studies, South Korea 270

URIZEN AS WILLIAM BLAKE'S DOPPELGÄNGER: THE EGO VS. THE SELF
Cătălin GHIȚĂ, Assistant Professor, PhD, University of Craiova 279

THE CASE OF ABARIS THE HYPERBOREAN
Marius GREC, Professor, PhD, "Vasile Goldis" Western University of Arad 286

AD ACCUSANDUM DESCENDERE – THE IMAGE OF THE PROSECUTOR IN THE DISCOURSE OF CICERO'S DIVINATIO IN CAECILIUM
Claudia TĂRNĂUCEANU, Assistant Professor, PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 292

D'IPHIGÉNIE D'EURIPIDE À L'IPHIGÉNIE ROUMAINE DE MIRCEA ELIADE. LE PREMIER ACTE
Claudia CHIRCU, PhD, "Babeş Bolyai" University of Cluj-Napoca 299

GEORGE COŞBUC - A PEDAGOGICAL APPROACH TO HIS WORK
Horațiu CATALANO, Assistant Professor, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 307

DE LA *VEDUTA* ITALIENNE À LA FENÊTRE OPAQUE. 320POINT DE VUE, SPECTACULARITÉ ET SPECTRALITÉ DANS LA CHAMBRE NOIRE DE PHILIPPE JACCOTTET
Andreea BUGIAC, Assistant, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 320

FAMILY – AN ESENTIAL FACTOR IN THE APPEARANCE AND DEVELOPMENT OF GENDER STEREOTYPES
Claudia-Neptina MANEA, Assistant Professor, PhD, "Ovidius" University of Constanța 330

NABAWIYA MUSA'S AUTOBIOGRAPHY: A MUSLIM IN THE EGYPTIAN MEMOIRS
Cristina-Georgiana VOICU, Associate Professor, PhD, "Apollonia" University of Iaşi 337

INTERCULTURALITY AND DICTATORSHIP IN THE NOVELS OF A CONTEMPORARY WRITER
Susana Monica TAPODI, Associate Professor, PhD, "Sapientia" University – Faculty of Economics and Humanities, Miercurea Ciuc 347

ANIMER L'IMAGE
Carmen DĂRĂBUŞ, Associate Professor, PhD, Technical University of Cluj-Napoca – Northern Baia-Mare University Centre 353

THE THEME OF WRITING IN AL DOILEA MESAGER BY BUJOR NEDELCOVICI
Lavinia-Ileana GEAMBEI, Assistant Professor, PhD, University of Piteşti 357

KULTURSPEZIFIK IN DER ÜBERSETZUNG. EINE ÜBERSETZUNGSKRITIK ANHAND DES ROMANS *DER BLINDE MASSEUR* VON CATALIN DORIAN FLORESCU
Georgiana DIACONIȚA, PhD Candidate, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 364

THE RECEPTION OF LITERATURE: MULTICULTURAL DIALOGUES
Constantin ŞCHIOPU, Associate Professor, PhD, The State University of Moldova 377

THE SONIA MARMELADOVA AND NASTASIA FILIPOVNA "CASES" FROM THE KIERKEGAARDIAN PERSPECTIVE OF THE ANXIETY IN FRONT OF THE GOOD
Ionuț ŞTEFAN, Assistant Professor, PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați 382

LA MISE EN ABIME TEXTUELLE CHEZ HUBERT AQUIN
Dorin COMSA, Assistant Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 390

GHEORGHE ENE AND THE SOTERIOLOGICAL DIMENSION OF TEXTUALISM. INSTANCES OF THE READER
Larisa STÎLPEANU, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov 401

HEROIC WOMEN IN TASSO'S *DISCORSO SOPRA LA VIRTÙ FEMINILE E DONNESCA* AND *LA GERUSALEMME LIBERATA*
Laura BLAJ, PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 409

HYBRID IDENTITY AND LIMINAL ELEMENTS IN THE BIOGRAPHY AND WORK OF ANDREI CODRESCU
Mihai ION, Assistant, PhD, "Transilvania" University of Braşov 422

BLUE PORTRAYALS (OF MEN AND WOMEN) IN GHEORGHE CRĂCIUN'S *FEMEI ALBASTRE (BLUE WOMEN)*
Ioana-Paula ARMĂSAR, Associate Professor, PhD, "Transilvania" University of Braşov 432

THE LIMITS OF MULTICULTURALISM AND THE RIGHT TO FICTION
Oana-Elena STRUGARU, PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 441

ANA BLANDIANA. LUCIDITY AS EXIGENCY OF THE SELF
Iulian BOLDEA, Professor, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 448

PATTERNING OF LITERARY HISTORY
Constantin PRICOP, Professor, PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 456

ANA BLANDIANA AND POETICAL FANTASTIC TENTATION
Gheorghe GLODEANU, Professor, PhD, Technical University of Cluj-Napoca – Northern Baia-Mare University Centre 460

THE AESTHETIC OF THE "LIVING MAN" AND THE CONFLICT OF REPRESENTATIONS
Sabina FÎNARU, Associate Professor, PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 465

LITERARY VOICES OF THE SHOAH: THE "UNHAPPY CONSCIOUSNESS" OF BENJAMIN FONDANE
Speranța Sofia MILANCOVICI, Associate Professor, PhD, "Vasile Goldis" University of the West, Arad 476

THE ROMANIAN PSALM BETWEEN TRADITION AND MODERNITY
Carmen OPRIŞOR, Associate Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 486

SHOWING OF LOVE OR THE BEGINNING OF FEMININE WRITING IN ENGLISH AND ROMANIAN LITERATURE
Codruța STĂNIŞOARĂ, Professor, PhD, University of Craiova 495

LITERATURE, DISCOURSE AND MULTICULTURAL DIALOGUE IN THE WORKS OF JORGE LUIS BORGES AND MIHAI EMINESCU
Luiza MARINESCU, Associate Professor, PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest 503

STRATEGIES OF POLITICAL DISCOURSE IN I.L. CARAGIALE'S JOURNALISTIC WORK
Simona GALAȚCHI, Research Associate, PhD, "G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory, Romanian Academy, Bucharest 517

„*PORNIND DE LA VALERY [À PARTIR DE VALERY]"* – LA CITATION-HOMMAGE OU AUTRES FORMES DE REVENIR A SOI-MEME
Maria-Nicoleta CIOCIAN, Assistant, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 524

THE IDENTITIES OF THE EGO AND ALTER-EGO IN LUCIAN BLAGA'S POETRY
Maria Dorina PAŞCA, Assistant Professor, PhD, University of Medicine and Pharmacy, Târgu-Mureş 531

THE *LOCUS COERULEUS* OF DISPLACEMENT: TRANSFER-IMAGES IN THE WORKS OF HERTA MÜLLER
Dana BIZULEANU, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 535

VERBUM IMITANDI AND LITERARY IMITATION IN THE WORK OF FERNANDO DE HERRERA (1534-1597)
Silvia-Alexandra ŞTEFAN, PhD Candidate, University of Bucharest 544

CONSTANTIN VIRGIL GHEORGHIU, EXILE DANS LA COQUILLE DE L'ECRITURE DU ROMAN *LA SECONDE CHANCE*
Gabriela ILIUȚĂ, Assistant Professor, PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest 554

FILIATION RIMBALDIENNE ET QUETE LANGAGIERE CHEZ PIERRE MICHON
Adina-Irina FORNA, Assistant, PhD, Technical University of Cluj-Napoca 561

POSTMODERN AVATARS OF THE HISTORICAL NOVEL: A DIALOGUE OF THEORETICAL APPROACHES
Anca TOMUŞ, Assistant, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 571

THE BRITISH SPY LITERATURE AND THE WAR DISCOURSE
Liliana ANTON, Assistant Professor, PhD, University of Bucharest 583

DESPAIR AND SUICIDE ARE A RESULT OF CERTAIN CIRCUMSTANCES, FATAL FOR NON-BELIEVERS IN IMMORTALITY, IN ITS AGONIES AND JOYS
Vasile SPIRIDON, Professor PhD, "Vasile Alecsandri" University of Bacău 589

LITERATURE AND MULTICULTURALISM
Marian Victor BUCIU, Professor, PhD, University of Craiova 595

SCHOOL POETRY AND ITS PROPAGANDA DISCOURSE IN THE COMMUNIST ERA
Cosmina CRISTESCU, PhD and Cristina PIPOŞ, PhD, "Transilvania" University of Braşov 600

ON THE CREATIVE ROLE OF IMAGINATION IN JEFFREY EUGENIDES' *THE VIRGIN SUICIDES*
Maria-Miruna CIOCOI-POP, Assistant, "Vasile Goldis" Western University of Arad 608

THE MUTILATION OF THE ARTIST AS A YOUNG WOMAN
Daniela MOLDOVEANU, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 614

DISSOCIATION OF IDENTITY AND THE RECONSTRUCTION OF THE SUBJECTIVE SPACE: SEBASTIAN BRANDT AND ERASMUS IN ROTTERDAM
Adriana CÎTEIA, Assistant Professor, PhD, "Ovidius" University of Constanța 620

THE TWO SCRIVENERS
Dragoş AVĂDANEI, Assistant Professor, PhD, "Alexandru Ioan Cuza University" of Iaşi 630

SIGNIFICATIONS INTERTEXTUELLES - LIVIUS CIOCARLIE DIALOGUE AVEC PAUL VALERY
Maria-Nicoleta CIOCIAN, Assistant, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 640

LITERARY REPRESENTATIONS OF CONFINEMENT AS SOCIAL AND SPATIAL ANOMALIES. EAST-WEST SIMILARITIES
Iudita FAZACAŞ, PhD, ”Babeş Bolyai” University of Cluj-Napoca 646

CONCEPTUAL RELATIVITY – AN ARGUMENT AGAINST METAPHYSICAL REALISM
Ştefan Viorel GHENEA, Assistant Professor, PhD, University of Craiova 654

THE FRACTAL – ARCHETYPE OF *HOMO ZELOTYPUS* IN THE LITERATURE OF JEALOUSY
Crinela Letiția JURJ (BORCUT), PhD, Technical University of Cluj-Napoca - Northern Baia-Mare University Centre 662

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ – THE MIRROR AND THE MASK
Irina DINCĂ, Assistant Professor, PhD, University of the West, Timişoara 673

CONTEMPORARY FICTIONAL INCURSIONS: *THE STINKY CHEESE MAN AND OTHER FAIRLY STUPID TALES* BY JON SCIESZKA AND LANE SMITH
Simona LAURIAN, PhD, University of Oradea 683

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ AND BASARAB NICOLESCU, EPISTOLARY EXCHANGE AND ESTHETIC TRANSFIGURATION OF SOME CONCEPTS OF TRANSDISCIPLINARITY
Maria CHEȚAN, PhD, ”Petru Maior” University of Târgu-Mureş 693

MEMORY, IMAGINATION, AUTHENTICITY: THE PARADIGM OF THE DANAIDIC PHILOSOPHER IN MICHEL DE MONTAIGNE’S ESSAYS
Adriana CÎTEIA, PhD, ”Ovidiu” University of Constanța 703

POSTMODERN METAFICTIONAL DECONSTRUCTIONS AND RECONSTRUCTIONS IN DORIS LESSING’S *THE GOLDEN NOTEBOOK*
Anca GEORGESCU, Assistant Professor, PhD, ”Valahia” University of Târgovişte 712

TEXTUAL STRATEGIES OF THE FANTASTIC AT THE BEGINNINGS OF THE GENRE IN ROMANIAN LITERATURE
Anda Alexandra SANDULOVICIU, Assistant Professor, PhD, ”Alexandru Ioan Cuza” University of Iaşi 724

THE ROLE OF THE READER IN THE CONSTRUCTION OF SUBVERSIVE MESSAGES IN THE PROSE-FICTION OF THE ‘60S
Anca MAICAN, Assistant, PhD, “Transilvania” University of Braşov 733

LA DIDASCALIE CONTEMPORAINE DANS LE THÉÂTRE DE XX^{E} SIÉCLE
BERNARD-MARIE KOLTES, JEAN-LUC LAGARCE
Diana NECHIT, Assistant Professor, PhD, ”Lucian Blaga” University of Sibiu 742

TRAVELLING DISCOURSE – THE MOBILITY OF VISION IN JAMES JOYCE’S *ULYSSES*
Elena PĂCURAR, Assistant, PhD, “Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca 753

ISSUES OF IDENTITY IN McEWAN'S FICTION
Alina BUZARNA-TIHENEA (GALBEAZA), Assistant, PhD, "Ovidius" University of Constanța 763

SPACES, PLACES AND HETEROTOPIC ENTITIES IN POSTMODERN FRANCOPHONE AND ENGLISH-AMERICAN LITERATURE
Alina ȚENESCU, Assistant Professor, PhD, University of Craiova 772

SOUNDS, VOICES, NARRATORS - *THE SHAWSHANK REDEMPTION* NOVELLA AND MOVIE
Eliza Claudia FILIMON, Assistant Professor, PhD, University of the West, Timişoara 785

HUMANITAS OVIDIANA IN *METAMORPHOSES*. SOME LITERARY AND PHILOSOPHICAL PERSPECTIVES
Iulian-Gabriel HRUŞCĂ, Assistant, PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 793

MEETING THE OTHER, OR THE EFFECT OF MULTICULTURALISM IN CONTEMPORARY NOVELS
Delia-Maria RADU, Assistant Professor, PhD, University of Oradea 798

ROMANIA THROUGH MITE KREMNITZ'S EYES
Valentin TODESCU, Assistant Professor, PhD Candidate, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 805

UNE ÉVOCATION DE MIRCEA ELIADE - L'HOMME, LE PROFESSEUR, LE SCIENTIFIQUE
Diana RÎNCIOG, Assistant Professor, PhD, "Petrol-Gaze" University of Ploieşti 810

(RE)DEFINING AND (RE)CONFIGURATION OF BORDERS IN THE DRAMA OF THE SOUTH-EASTERN EUROPE
Elena PRUS, Professor, PhD, The Free International University of Moldova, "Apollonia" University of Iaşi 816

LANGUAGE AND POETRY IN *NUNTA ZAMFIREI* BY G. COŞBUC. A MYTHO-POETICAL RESEARCH
Radu DRĂGULESCU, Assistant Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 825

LE « MOI » À DÉCOUVERT. STRATEGIES ICONOTEXTUELLES DANS *ROLAND BARTHES PAR ROLAND BARTHES*
Andrei LAZĂR, Assistant Professor, PhD, "Babeş-Boyai" University of Cluj-Napoca 838

PAUL ZARIFOPOL AND THE CRISIS OF MODERNITY
Andreea MIRONESCU, Scientific Researcher, PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 849

TYPES OF POETICAL LANGUAGE EXPERIENCES IN STĂNESCU'S POETRY. THE INVENTION ON THE LEVEL OF THE VERBAL GROUP
Anca PĂUNESCU, Assistant Professor, PhD, University of Craiova 857

SLEEP BY JON FOSSE. A PLAY WHERE THE EXPERIENCE OF TIME AND SPACE IS PUT UNDER THE SCOPE
Anamaria CIOBANU, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 865

A COHERENT AND MULTICULTURAL LITERARY SPACE. POSTMODERN BALKAN LITERATURE
Maria ALEXE, Assistant Professor, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 876

A CRITICAL RECEPTION: GERMAN INFLUENCE IN THE WORK OF MIHAI EMINESCU DURING 1890 – 1905
Ioana ŞTEFAN, PhD Candidate, University of Oradea 886

THE JOURNAL OF A BACKGROUND PERFORMER – A PSYCHO-ANALYTICAL PERSPECTIVE
Hristina POPA, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 893

THE PATRIOTIC POETRY AND ITS MORAL-AESTHETIC IMPLICATIONS.
ANA BLANDIANA, „FIRST PERSON PLURAL"
Cristina GOGÂȚĂ, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 896

GELLU NAUM – THE ANXIETY OF LEAVING THE UNCREATED
Marius ÎNSURĂȚELU, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 905

SEPTIMIU BUCUR- A CRITICAL INTROSPECTION OF EMINESCU'S POETRY
Dumitrița TODORAN, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 917

THE REDISCOVERY OF THE FIRST LOVE, POETRY. FEATURES OF M. H. SIMIONESCU'S POETRY
Stanca Ioana BUCUR, Assistant, PhD Candidate, University of Medicine and Pharmacy, Târgu-Mureş 924

PANAIT ISTRATI AND LITERARY INTERNATIONALITY
Gina-Florentina MARIAN, PhD Candidate, Technical University of Cluj-Napoca – Northern Baia-Mare University Centre 932

BIBLICAL INTERTEXTUALITY IN *CRIME AND PUNISHMENT*
Silviu Cristian RAD, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 937

MIRCEA NEDELCIU – UNDER THE MAGNIFYING GLASS OF THE SECURITATE
Ana Valeria GORCEA (STOICA), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 944

THE IRRESISTIBLE TEMPTATION: A BRIEF PERSPECTIVE ON THE COMPLEX NATURE OF ISLANDS AS DEPICTED IN A. E. BACONSKY AND MIRCEA ELIADE'S PROSE (*BISERICA NEAGRĂ, ŞARPELE*)
Antonela Laura CORNEA, PhD Candidate, Technical University of Cluj-Napoca – Northern Baia-Mare University Centre 953

SATIRE AS PHILOSOPHICAL SPECULATION IN AUGUSTIN BUZURA'S NOVELS
Carolina BOTIŞ, PhD Candidate, Technical University of Cluj-Napoca – Northern Baia-Mare University Centre 960

UNDER THE SIGN OF THE INTERIM: HISTORY AND (IN)STABILITY IN POSTMODERNISM
Monica ŞIMON, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 968

ION HOREA. BIOGRAPHICAL EXPLORATION
Anamaria ŞTEFAN (PAPUC), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 975

GHEORGHE CRĂCIUN'S LATER WORKS: *THE VICES OF THE POSTMODERN WORLD* AND *BLUE WOMEN*
Alexandra UNGUREANU-ATĂNĂSOAIE, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov 985

EROS ET THANATOS CHEZ GUILLAUME APOLLINAIRE
Alexandra ANICOLAESEI, PhD Candidate, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 994

THE CONCEPT OF PLACE IN LITERARY STUDIES
Andra – Lucia RUS, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 1001

THE TITANIAN ATTITUDE FROM A SOTERIOLOGICAL PERSPECTIVE
Elena Alina BĂRBUȚĂ NEGRU, PhD Candidate, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 1011

THE INHERITED AUTISM OF THE FEMININE CHARACTER IN THE POLITICAL NOVEL. SEVERAL ASPECTS
Florica PERSĂCEL (TEODORIUC), PhD Candidate, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 1018

LEWIS CARROLL – AN EMBLEMATIC VICTORIAN WRITER
Andreea SÂNCELEAN, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 1027

BEATA SKARŻYŃKA'S CONTRIBUTION TO MIRCEA ELIADE'S RECEPTION IN POLAND
Magdalena FILARY, PhD Candidate, University of Craiova 1033

THE READER IN *NOTES ON THE MANUSCRIPTS AND OLD BOOKS IN MOLDAVIA, I-IV,* A CORPUS EDITED BY I. CAPROŞU AND E. CHIABURU
Maria LUPU, PhD Candidate, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 1041

SACRED TOPOI IN ION HOREA'S POETRY
Cosmina-Maria MIRCEA (NEAGOE), PhD Candidate, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 1047

ONEIRIC REVERBERATIONS IN THE PRESENT: LUCIAN VASILESCU
Romelia POPP, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 1053

ROMANIAN MASS LITERATURE – ROMANCES: HOW TO SEDUCE THE INTERWAR READER
Bianca-Simona VENTE, PhD Candidate, University of Oradea 1062

AUCTORIAL STRATEGIES AND SUBVERSIVE MESSAGE IN TITUS POPOVICI'S FIRST NOVEL
Anca HASSOUN, Phd Candidate, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 1074

LITERARY CRITICISM OF AUGUSTIN BUZURA'S NOVELS
MAROSFŐI Enikő, Phd Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 1081

KEY FEATURES IN THE *RIME OF THE ANCIENT MARINER* AND *THE STORY OF A SHIPWRECKED SAILOR*
Simona-Luiza ȚIGRIȘ, PhD Candidate, University of Bucharest 1088

DEVIL'S SWAMPS: THE FIELD OF TWO BELIEFS
Lucian BĂICEANU, M.A. Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 1099

FROM ALPHA TO ARGHEZI
Carmen-Elena FLOREA, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 1105

THE CLASH OF TWO WORLDS IN DONALD BARTHELME'S *SNOW WHITE*
Alina LEONTE, PhD Candidate, "Ovidius" University of Constanța 1116

"GIVING DOMINION OF YOURSELF TO ANOTHER": SELF-ABANDONING WOMEN IN TONI MORRISON'S *A MERCY, SONG OF SOLOMON* AND *HOME*
Alexandra-Lavinia ISTRATIE-MACAROV, PhD Candidate, "Ovidius" University of Constanța 1125

THE INTROVERTED SENSATION TYPE AND REALITY PERCEPTION IN JOHN FOWLES'S *THE MAGUS*
Bianca FOGHEL, PhD Candidate, University of the West, Timişoara 1135

(RE)CREATING THE SELF: DELAYED IDENTITY CRISIS IN TONI MORRISON'S *JAZZ* AND DONALD BARTHELME'S *PARADISE*
Alexandra-Lavinia ISTRATE MACAROV, PhD Candidate and Alina LEONTE, PhD Candidate, "Ovidius" University of Constanța 1144

IOAN ALEXANDRU - LANDMARKS OF RELIGIOUS POETRY
Bianca CRUCIU, PhD Candidate, "Petru Maior University" of Târgu-Mureş 1155

ION BUDAI DELEANU – METALANGUAGE AND SYMBOL
Andreea Iuliana DAMIAN, PhD Candidate, University of Piteşti 1160

MIRCEA IVĂNESCU'S POETIC IMAGINARY
Diana DAN, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 1166

THE DREAM AS A LABIRYNTH IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S SHORT STORY – *MENDEBILUL*
Silvia COMANAC (MUNTEANU), PhD Candidate, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 1173

PROTEST AND LITERATURE – HERTA MÜLLER'S *DER FUCHS WAR DAMALS SCHON DER JÄGER* AND *HERZTIER*
NAGY-SZILVESTER Orsolya, PhD Candidate, "Sapientia" University of Târgu-Mureş 1183

METAPHYSICAL FEATURES IN THE POETRY OF ION MUREŞAN
Vasile FEURDEAN, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 1193

PARALLEL REALITIES IN SORIN TITEL'S *PASĂREA ŞI UMBRA*
Camelia Teodora GHIDEU, PhD Candidate, University of Oradea 1214

THE DADAIST PRIMITIVISM IN TRISTAN TZARA'S POETRY
Elena Monica POP (BACIU), PhD Candidate, "Petru Maior"University of Târgu-Mureş 1219

HOW TO BE TRANSNATIONAL? IDENTITY TRAJECTORIES OF THE ROMANIAN AVANT-GARDE MAGAZINES
Adriana COPACIU, PhD Candidate, Université de Fribourg, Suisse 1224

THE CRITICAL RECEPTION OF IOANICHIE OLTEANU'S WORKS
Delia Natalia TRIF (ANCA), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 1235

MAPPING OSLO- LITERARY CARTOGRAPHY AND NARRATIVE
Andra RUS, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 1240

FROM THE GALLERY OF THE DESENZITIZED BEINGS: THE "ETHEREAL" WOMEN AND THE IRREDUCIBLE CORPOREALITY
Sonia VASS, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 1247

THE SNAKE – A CHRISTIAN SYMBOL IN V. VOICULESCU'S NOVEL
Sorin-Gheorghe SUCIU, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 1251

BETWIXT AND BETWEEN, A PERSPECTIVE ON THE POETIC 80 IST MOVEMENT
Senida Denissa POENARIU, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov 1262

THE PRESENCE ACT OF THE DIVINE IN BULZESTI
Valeria CIOATĂ, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 1270

FEMININE ARCHETYPES IN RADU TUDORAN'S FICTIONAL UNIVERSE
Jeanina Simona CACUCI, PhD Candidate, University of Oradea 1278

TRUTH AND FICTION IN TONI MORRISON'S *BELOVED:* PERSPECTIVES OF 'OTHERNESS'
Şerban Dan BLIDARIU, PhD Candidate, University of the West, Timişoara 1283

IRONY AND PARODY IN MARIN SORESCU'S POETRY
Ioana-Mihaela VULTUR, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 1293

IDENTITY CONSTRUCTION THROUGH THE RELIGIOUS LITERATURE OF DISSEMINATION IN THE INTER-WAR PERIOD
Antonina Silvia FRANDEŞ ANDONE, PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Târgu-Mureş 1303

HENRIETTE YVONNE STAHL OR AN ANTI-TOURIST’S JOURNEY TO A TRANSYLVANIAN RESORT: ANGST, ALIENATION AND DISPLACEMENT
Carmen ANDRAŞ, Scientific Researcher, The “Gheorghe Şincai” Institute for Social Sciences and the Humanities, Târgu-Mureş 1309

INTERMEDIARY SPACES IN FANTASY LITERATURE
Marius CONKAN, PhD Candidate, ”Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca 1317

THE CONCEPT OF IMPERSONALISATION IN GUSTAVE FLAUBERT’S CORRESPONDENCE
Emilia-Ioana VAIDA, Assistant, PhD, ”Lucian Blaga” University of Sibiu 1324

NICOLAE STEINHARDT- BIOGRAPHIC CONTEXT
Claudia CREȚU (VAŞLOBAN), PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Târgu-Mureş 1335

VATRA MAGAZINE - CHRONOLOGICAL HIGHLIGHTS (1894 - 1896)
Nicoleta Doina POP (POCAN), PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Târgu-Mureş 1343

FEAR AND ITS CONSEQUENCES IN APOLLONIUS RHODIUS’ ARGONAUTIKA
Maria-Luiza DUMITRU OANCEA, Assistant Professor, PhD, University of Bucharest 1349

THE CAPITAL'S MIRAGE

Andrei BODIU, Professor, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The study debates the dramatic wish of the famous members of the Literary Circle of Sibiu, Ion Negoițescu and Radu Stanca, to find the Ideal Town where they are able to point out their guift and culture. Several names of towns cross their „ episolray novel" : Vienna, Paris and most of all, Bucharest, which is seen from different angels by the two friends Unfortunately, because of the uprising communism the two friends idea becomes a mirage.

Keywords : ideal town, Sibiu literary circle, communism, Bucharest, exile

In 1978 Albatros Publishing House prints a book written by I. Negoițescu and Radu Stanca, intittled *An Epistolary Novel* . The book is built as a dialogue in letters between the two writers. Both Negoițescu and Stanca were members of the „Literary Circle of Sibiu", one of the most important groups in Romanian literature during the XXth century. Founded in the years of the second World War in Sibiu, after the Vienna Diktate (1), when the University of Cluj had to move to Sibiu, the Literary Circle of Sibiu was a group who promoted the aesthetic literature opposed to the propagandistic literature of war. Their ideas took the form of a letter published in 1943 in „Viața", written by I. Negoițescu and signed by Victor Iancu, Corneliu Regman, Ovidiu Drimba, Ion Oana, Radu Stanca, Romeo Dăscălescu, Ştefan Aug.Doinaş. Not only because he is the author of this letter, which is the literary manifesto of the Circle, Ion Negoițescu is the proeminent personality of the group. Poet, esseist, literary critic and historian, Negoițescu expressed the programatic desire of the members of the circle to connect their work to the European values and to the European literary tradition opposed to the „exaltation of the rural and ethnic values" (2) promoted in the literature of Transilvania. „The idea of integrating in a broader, European, even universal tradition is not artificially added to the texts through which the members of the Circle legitimised themselves. The harmonisation with the continental cultural tradition is visible from the first pages of the Manifesto of The Circle (1943) ".(3) The interlocutor of Negoițescu in the pages of *An Epistolary Novel* is Radu Stanca, poet and playwrite. Together with Ştefan Aug. Doinaş, Radu Stanca is the most important poet of the Circle. In fact „the novel" is a „pseudo-novel" made from the letters between Negoițescu and Stanca, written starting with 1945 and finishing with 1961, the year of Radu Stanca's death. Negoițescu calls the selection a "buildungsroman", a novel of the intellectual formation.(4) This is the silent surface of the book. The context is, seen from the perspective of 2011, more troubled. 1978, the year when the book is published is a year of increasing power for Nicolae Ceauşescu whose dictatorship becomes stronger and stronger. We almost in the middle of what is called in the Romanian historiography as *national-communism*, a form of Asiatic communism imported by Ceauşescu in Eastern Europe. Are Negoițescu's and Stanca's European ideas, elaborated before the instauration of communism and promoted clear and subtle in *The Epistolary Novel* suitable with the communism with strong nationalist features of Ceauşescu's social and cultural policy starting

with 1971? No connection, their position are clearly opposite. And then how could a book like *The Epistolary Novel* be published at a well known publishing house like "Albatros", in a number of 13.500 copies that sounds huge for the Romanian literary market of 2013? The answer is to be found in the biography of Negoițescu, a strong and sad lesson of a great intellectual surviving in the dark age of communism. First, Ion Negoițescu had a burgeois education, connected to the values of the European culture and society. Than, and extremly bad in communism, because it was punished by law, he was a homosexual. In 1977, a year before *The Epistolary Novel* was published, he signed a letter of solidarity with Paul Goma, the most well known Romanian disident writer. Shortly, after this the Securitate arrested him for homosexuality, Negoițescu wrote a text expressing his adhesion to Ceauşescu. These type of savage haresment, specific for the Securitate brought him closely to commit suicid. As Elisabeth Axmann Mocanu writes : „I visited him then, lokoking for him, in the ruined Bucharest, at one of his relatives to whom he found refuge. He was laying in bed, after another tentative of suicide, more dead than living." It is very possible that the printing of *The Epistolary Novel* was, in 1978, a sign of the communist power to show the great freedom that define Romania, where „the mistake" of someone like Negoițescu could be forgiven if the one who made it was sorry, in public, for it. These and other like these are the circumstances that defined the entire life of almost all the members of the Literary Circle of Sibiu. Some of them signed, finally the pact with the regime and became collaborators of the Securitate. This image of a „ruined Bucharest" after the earthquake of 4 March 1977 can be the starting point of what I called in the title *the Capital's Mirage*, a Capital Mirage which is closely connected to the permanent harassment suffered by the members of the Circle after the instauration of communism.

If we follow a historic perspective, we can separate the *Epistolary Novel* in two parts : the letters between 1945-1947 and the letters between 1948-1961. In 30th December 1947 , king Mihai is obliged to abdicate and the communist regime is insaturated. How can this separation become clear in a book published in communism , edited by writer who was not at all a friend of the regime? One sign is, in fact, the Capital's mirage, the desire of two young writers , one living in Sibiu, the other in Cluj, to live in the Capital. The usually called Capital is, between 1945-1947 Bucharest but till late, even in 1948, Negoițescu and Stanca dream not only of Bucharest but also of Vienna or Paris. After 1948, the two almost stop to discuss about any perspective to live in other town than Sibiu and Cluj. When finaly moving in Bucharest, in 1954, Negoițescu do not tell Stanca that he lives in Bucharest only after he is in Bucharest. The dreams of youth are replaced by the „real politik" of telling things only after they are done. Trying to define the „dreamy period", I think that we can separate three attitudes regarding the perspective of the Capital. First, there is what we can call the *salvation city* . On 30th of July Radu Stanca writes „ At autumn, I have to find my luck in Capital. (...) It is, for me, the only solution." More than this, in the same letter, Stanca tries to convince Negoițescu to move to Biucharest, too. „For you, I am sure, this move would be a real comeback. You would be, at an instant, in the center of the literary life." . To increase the disapointment for the place, Sibiu and the region, Transilvania, where he lives, Radu Stanca writes: „ When I think what beautiful things we can do there (in Bucharest) , I am realy sorry when I see your trying to remain in this province, Ardeal, where even the air of our time as students is not the same." The letter of answer of Negoițescu is skeptical regarding Stanca's

enthusiasm about he Capital : „ At Bucharest, in this poverty what can we hope? (...) Than, do you think that the agitated and crowded Bucharest is good for your health?" As a matter of fact, Stanca never lived in a Capital. He remained in Sibiu for almost the rest of his life, moving in Cluj in the last year of his life. Opposite to the image of the salvation city, we have the *rejecting city*. In 23rd of August Negoițescu writes to Stanca : „Bucharest frightens me with its air of intelectual suffocation and especially with its unbearable atmosphere of peripherical Paris." Joking, we may say that it is better a peripherical Paris, like in 1946, than a peripherical Moscow like after 1948. The third image of Bucharest is the *neutral city*, a place where both Stanca and Negoițescu go to solve different things like, for instance, the health problems of Stanca or the attempts of Negoițescu to receive money in order to publish the never published, till the Revolution, „Euphorion" review. Between 1945-1947, both Negoițescu and Stanca dream of living in other Capitals , Vienna or Paris." I tell you that I prefer Vienna (with all the war and the poverty). Many times I dreamt to have my permanent residence in the capital of Austria..." In the same way, the two friends dream to live in Paris.

The border is 1948. Coming back from Bucharest, adds at the end of a letter : My adress is now like that : Sibiu, Str.Lenin (ex- Șaguna) nr.8, dry sign of the new reality. In 22 of december I. Negoițescu writes about „the dance of the universitary chairs", and the fact that very young students become asosciate professors while the former professors like Blaga „are in air". A mixture of youth, hope and unconsciesness make the author of the letter be somehow happy about this changes which meant, in fact, the comunization of the Romanian Universities.

Between 1948 and 1961 the Capital is no more a place seen as a hole. More important it seems that the visits in the only Capital which can be seen, Bucharest, are more important for the people who can be met there. I. Negoițescu writes to Radu Stanca in 26 of January 1951 : „At Bucharest, I met Vianu, Chinezu, Cioculescu and Ion Barbu. Depressing atmosphere".

An Epistolary Novel shows us two writers looking first for the Ideal Town and then only for a place to live. The strength is still in the cultural debate of the two friends, mostly of Negoițescu who seem to have an extraordinary power of a surviver. Both for Ion Negoițescu and for Radu Stanca the only place that was felt like a real residence is Sibiu, „Jena of our youth". Otherwise, both of them seem to live, after the happy period of their studies, in an never ending exile.

Notes:

1. 30th of August 1940
2. The letter, written by Ion Negoițescu, under the name Damian Silvestru, was published in „Viața" at 27th of May 1943.
3. The manifesto is the expression of several highly educated students
4. An Epistolary Novel (I. Negoițescu-Radu Stanca), Bucureşti, ed. Albatros, 1978

Bibliography

Negoițescu Ion- Stanca Radu, *Un roman epistolar/ An Episolary Novel*, Bucureşti, ed. Albatros,1978

Negoițescu, I, Însemnări critice/ Critical Works, Cluj, Dacia, 1970
Poantă Petru *Cercul Literar de la Sibiu. Introducere în fenomenul originar/ The Sibiu Literary Circle.An Introduction in the originary phenomenon*, Cluj, Ed. Clusium, 1997
Spiritul critic la *Cercul literar de la Sibiu* (coordinator Sanda Cordoş), Cluj, Accent, 2009

THEOLOGY AND PSYCHOANALISIS IN *SĂRMANUL DIONIS*

Ovidiu MOCEANU, Professor PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: In Theology and psychoanalysis in Sărmanul Dionis, Ovidiu Moceanu puts forward an original interpretation of the well-known short story signed by M. Eminescu. Studying the implications of dreams and myths in the short story, he starts from the observation that the poet has a surprising intuition of the literary potential of dreams and myths, which he explores with a view to performing a superior game with time and imagination. The romantic travel in time, the return towards the past, towards one's source, the contemplation of existence, the pursuit of divinity, on the background of a love story, are just a few of the elements that contribute to the richness of the text, bearing a paramount significance and excluding a simplifying reading.

Keywords: Romanticism, imagination, psychoanalysis, patristic literature, archetype.

Există o legătură osmotică între vis şi mit, mai ales în ceea ce numeşte Bahtin "inversiune istorică" (de fapt, întoarcerea la izvoare) sau, în fenomenul invers, al "vederii" în timpul viitor.[1]

Nicio operă din literatura română nu ilustrează mai expresiv ambele fenomene ca nuvela lui M. Eminescu *Sărmanul Dionis*. "Jocul subiectiv cu timpul"[2] găseşte aici soluţii dintre cele mai rafinate. De altfel, încă de la începutul secolului, H. Sanielevici[3] aşeza nuvela alături de "povestirile lui Hoffmann şi de tot ce fantezia a creat mai interesant în literatura romantică a tuturor vremurilor", stabilind şi alte filiaţii, cu scrierile lui Novalis, Tieck, Chamisso, Eichendorff, Jean Paul ş.a. În chip surprinzător, Eminescu vorbeşte despre "o luciditate retrospectivă", aducând în sprijin idei dintr-o epistolă a lui Théophile Gautier despre aceia care se simt "străini lângă căminul lor şi munciţi de o nostalgie inversă"[4]. Nicăieri, ca în creaţie şi vis, jocul cu timpul nu se desfăşoară cu efecte mai surprinzătoare. Pentru a accede la *timpul mitic* (şi, imediat, spaţiul mitic), se face apel la oniric, element asociat cu diverse *imagini* semnificative, care sugerează accesul uman la construcţie, creaţie, proiecţie: *cartea, scrisoarea, tabloul, statuia, doma, peştera, casa, palatul* ş.a. În *Umbra mea*, care precedă *Sărmanul Dionis* (citită în "Junimea" la 1 sept. 1872), integrată în nuvelă (datează din perioada studiilor vieneze, 1869–1870), desprinderea de umbră se face prin intermediul *portretului*, după introducerea artificiului conversaţiei cu lampa. Eminescu nu procedează *ex abrupto*, ci construieşte migălos, totuşi parcă în joacă. Naratorul stă în faţa "fumegătoarei

[1] M. Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică,* trad. N. Iliescu, Ed. Univers, Buc., 1982, p. 366.
[2] *Ibid*., p. 375
[3] H. Sanielevici, *Cercetări critice şi filosofice*, Ed. Librăriei Alcalay, Bucureşti, f.a., p. 53.
[4] *Sărmanul Dionis*, în M. Eminescu**,** *Proză literară*, ediţie îngrijită de Eugen Simion şi Flora Şuteu. Cu un studiu introductiv de Eugen Simion, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p. 65.

lumini galbene a lampei" (un puternic "operator imagistic", ar zice Gaston Bachelard[5]), şi, puțin câte puțin, şterge granițele dintre real şi imaginar.

Gaston Bachelard caracterizează fenomenul intuit de Eminescu, anume că, "odată stârnită visarea în fața unei flăcări, ceea ce percepi senzorial nu mai reprezintă nimic în raport cu ceea ce imaginezi"[6], că "visările devin tablouri"[7] şi că, fapt şi mai important, "sufletul fantazează", "imaginile şi amintirile se întâlnesc", se produce "fuziunea dintre imaginație şi memorie".[8] Visarea trece de la lumina *lămpii* la *carte* ("deschid câte o carte bătrână plină de nerozii bătrâne, spune textul eminescian), de la carte la *umbră* ("onorabila mea umbră"), de la umbră la *cugetare*. Între *cugetare* şi *umbră* se stabileşte un dialog, până ce "umbra mea, jenată de atâta căutătură, prindea încet, încet conture pe părete până a deveni clară ca un portret zugrăvit în ulei". Apoi "se îngroşă plastic din părete afară, astfel încât sări din cadru jos şi mă salută surâzând, ridicându-şi căciula din cap". Metamorfozarea în personaj a umbrei ar părea un simplu joc, dar ea are consecințe pe care le resimte naratorul: scindarea personalității ("despărțirea individualității mele")[9].

Ceea ce se petrece în continuare (pactul cu umbra, călătoria în Lună) a fost topit în materia nuvelei de mai târziu. Desprinderea "visătorului Dionis" din timp începe cu o narațiune despre părinții lui (imagine retrospectivă), la vederea *portretului* tatălui: "«Bună seara, papa!» – umbra părea că-i surâde din cadrul ei de lemn – el s-apropie şi sărută mâinile portretului, apoi fața, gura, ochii cei de foc vânăt. Înecat de iubire pentru o ființă ce nu mai exista, ar fi dorit ca etern să ție astă noapte, cu aerul răcoare, limpezit de lumina lunei, vecinic ar fi dorit să ție dulcea, neînțeleasa, dar atât de fericita lui nebunie"[10]. Intrarea în *ficțiune* se face pe nesimțite. Urmează rememorarea ultimelor episoade din viața mamei, jocul cu lumea de "închipuiri umoristice", din care face parte şi poemul intitulat mai târziu *Cugetările sărmanului Dionis*. Întreaga recuzită a "operatorilor imagistici" se insinuează în existența lui Dionis. La lumina "căpițelului de lumânare", deschide cartea veche legată cu piele şi roasă de molii – un manuscript de zodii", unde află "tablele pline de schemele unei sisteme lumeşti imaginare" şi, mai mult, *semnul* magic "în stare de a le transpune în adâncimile sufleteşti, în lumi care se formează aievea aşa cum le doreşti, în spații luminate de un albastru splendid, umed şi curgător". Dionis trece încă o graniță, cea a visului: "El închise ochii ca să viseze în libertate"; "Închise iar ochii până ce, recăzut în pustiul cel lung, palatul alb se cufundă cu nourul de argint şi juna fată cu îngerul în genunchi"[11]. "Filosofia" intrării în ficțiune e posibilă acum: "Da, repetă el încet ideea lui fixă, sub fruntea noastră e lumea - acel pustiu întins – de ce numai spațiu, de ce nu timpul, trecutul."[12]. Cronotopul specific visului va produce fuziunea unor imagini "reale" cu imagini de esență ficțională, onirică sau proiectivă. Naratorul ne avertizează asupra "fantaziilor metafizice ale lui Dionis", "metafizicul nostru", asupra "predispunerii sale sufleteşti atât de visătoare", asupra interferențelor vis–realitate în mintea

[5] Gaston Bachelard, *Flacăra unei lumânări*. Trad. Marina Baconski, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1994, p. 5. De altfel, s-ar putea scrie mult despre funcția de *operator imagistic* a diverselor obiecte în creația eminesciană, între care flacăra lumânării, lumina lămpii au un loc central.
[6] *Ibidem*, p. 5.
[7] *Ibid*., p. 15.
[8] *Ibid*., p. 17.
[9] *Umbra mea*, în ed. *cit. supra*, p. 199.
[10] *Sărmanul Dionis, ed. cit.*, p. 30.
[11] *Ibid*., pp. 35 şi urm.
[12] *Ibid*., p. 37.

lui ("pentru el visul era viaţă şi viaţa un vis"), între trecut şi viitor ("Trecut şi viitor e, în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, şi infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă"). Dionis tânjeşte să se piardă în "infinitatea sufletului (său), pân în acea fază a emanaţiunii lui, care se numeşte epoca lui Alexandru cel Bun, de exemplu..."[13]. Este obişnuit, aşadar, să trăiască în ficţiune, iar existenţa sa "adevărată" se arată a fi rodul imaginaţiei. Dar, în acest context, ce este adevărat şi ce nu în existenţa unui om ? Sufletul şi lumea se suprapun: "În fapt lumea-i visul sufletului nostru"[14]. Suprapunerea imaginilor e corolarul relativizării la diferite niveluri, cum vom vedea în cele ce urmează. Pentru Dionis, tatăl va rămâne mereu o imagine–vis. Primele imagini care se suprapun: ale copilului şi tatălui. Copilul este copia fidelă a tatălui. Şi se va vedea că, din perspectiva unei lecturi arhetipale, aspectul acesta nu trebuie ignorat. Maria, mama lui Dionis, îl vede în portretul tatălui său pe copil: "Afară de ochii negri, care erau ai ei, era *el* (s.a. – M.E.) întreg, el, copilul din portret"[15] Dionis trăieşte deja o regresiune: de la copil la tată / iubit. Mama îl dezmierda, cu o afecţiune care întrecea limitele obişnuite. În planul construcţiei epice, are anumite efecte, de asemenea, o altă suprapunere de imagini: a cărţii şi visului, a cărţii şi lumii. Cartea-vis şi cartea-lume sunt indicii ale unui nou statut al motivului cărţii în literatura europeană. Mai târziu, J. L. Borges va face din acesta un punct central al operei sale. Graţie lui Eminescu, în literatura noastră, *cartea* (ca motiv mitic) va deveni un arhetip în sensul pe care îl acordă acestui termen C. G. Jung în *Bătălia împotriva umbrei*, de "formă sau mod tipic în care sunt trăite fenomene colective"[16]. *Cartea*, la Eminescu, dar nu numai, e arhetip în măsura în care apare ca expresie, relaţie a umbrei. De aici imaginea ei, de obicei "veche", "roasă de molii".

Mitul *cărţii* contaminează mitul *grădinii-lume*. Grădina şi cartea devin, aici, toposuri care ascund semnificaţii uneori ermetice. Arhetipul *cărţii*, în acest sens, se află în Paradisul imaginat de Eminescu, când personajul călătoreşte în Lună, substituindu-se umbrei sale. Fericirea lui Dan/Dionis şi a Mariei, cuplu primordial, e tulburată de o enigmă, "doma lui Dumnezeu", de a cărei poartă nu au putut trece: "Deasupra ei, în triunghi, era un ochi de foc, deasupra ochiului – un proverb cu litere strâmbe ale întunecatei Arabii. Era doma lui Dumnezeu. Proverbul, o enigmă chiar pentru îngeri"[17].

În Paradis, deci, Eminescu imaginează "pomul cunoştinţei binelui şi răului" în chip de "proverb", contrapunct al "semnului astrologic" şi cărţii, cărora omul încearcă să le dezlege sensurile. Cu alte cuvinte, existenţa noastră, ca să fie trăită plenar, depinde de un demers hermeneutic. Drumul declanşează sensurile în basme, produce epifanii, revelaţii. *Sărmanul Dionis* transpune, într-o formă originală, mitologia drumului şi a grădinii. Ea a fost studiată, în alt context, printre alţii, şi de Doina Curticăpeanu[18].

Semnificativ, la un moment dat, pentru problema suprapunerii imaginilor (ca înţelegere contrapunctică a existenţei) ni se pare faptul că, de îndată ce Dionis deschide cartea, lumânarea se stinge şi este nevoit să citească la lumina lunii. "Semnele" lumii şi

[13] *Ibid*., p. 26.
[14] *Ibid*., p. 25.
[15] *Ibid*., p. 31.
[16] C.G. Jung, *Bătălia împotriva umbrei,* în *Puterea sufletului*. Antologie, "A treia parte", trad. de dr.Suzana Holan, Buc., Ed. Anima, 1994, p. 138.
[17] *Op. cit.*, p. 52.
[18] Doina Curticăpeanu, *Grădina Edenului – spaţiul "imortalizării ratate*", în *Universul literaturii române vechi* [curs universitar], Cluj-Napoca, 1994, pp. 42 şi urm.

"semnele" cărții se confundă, venind din aceeaşi alcătuire tainică: "...la lumina cea palidă a lunei, el întorcea foaie cu foaie uitându-se la constelațiile ciudate. Pe o pagină găsi o mulțime de cercuri ce se tăiau, atât de multe, încât părea un ghem de fire roş sau un păinjiniş zugrăvit cu sânge. Apoi îşi ridică ochii şi privi visând în fața cea blândă a lunei – ea trecea frumoasă, clară, pe un cer limpede, adânc, transparent, prin nouri de un fluid de argint, prin stele mari de aur topit. Părea că deasupra mai sunt o mie de cercuri, părea că presupusa lor ființă transpare prin albastra-i adâncime..."[19]. Ca un alt Dionis, C.G. Jung caută, în 1912, "mitul personal", prin cercetarea viselor proprii, notarea fanteziilor în aşa-numita Carte Neagră şi prin *mandale*, "mici desene circulare" care ilustrau "situația interioară" din momentul respectiv, "criptograme privind starea sinelui (...) în cel mai înalt grad semnificative"[20]. Descoperă, cum mărturiseşte, calea către *individuare*, către sine ca "integritate a personalității". Semnul enigmatic privit îndelung de Dionis nu are acest sens, deşi ar vrea să se piardă în "infinitatea sufletului". "Semnul astrologic" declanşează o avalanşă de imagini, în trepte (cartea, castelul, poveştile de altădată, "poporul entuziast şi creştin" ş.a.) şi, prin halucinație auditivă, specific onirică, se "trezeşte" în vremea lui Alexandru cel Bun, în chipul călugărului Dan. Au loc, ca urmare, fenomene specifice: 1. un proces de dezindividuare (contrar celui semnalat de Jung); 2. trecerea din *durată* în *eternitate* (asociată cu substituția *umbră-persoană*); 3. regresivitatea; 4. relativizarea tuturor elementelor specifice narațiunii (spațiu, timp, personaje, context existențial); 5. trezirea Umbrei.

Procesul de scindare a personalității a fost sesizat în *Umbra mea. Sărmanul Dionis* reia problema, Eminescu atribuindu-i altă funcție. Deşi discută, la un moment dat, despre metempsihoză, ideea se pierde în succesiunea de aspecte mult mai interesante. Personajul Dan trece, ca şi Dionis, prin diferite trepte ale dematerializării (şi relativizării). Se află şi el "într-o chiliuță din casele unui boieri mare", după ce trecu "ca o umbră" prin cerdac, o candelă arde "pe o policioară încărcată cu busuioc uscat şi flori de sub icoana îmbrăcată cu argint a Mântuitorului", "cartea cea veche" are "buchile neclare şi înțeles întunecat", tăcerea copleşitoare îl face să-i pară că "aude gândirea, mirosul, creşterea chiar a unei garoafe roşii şi frumoase, ce creştea într-o oală între perdelele ferestrei lui". Şi, bineînțeles, se înfiripă dialogul cu *umbra*. Se produce o "despărțire a individualității lui", izvor al "unei cugetări ciudate". Raportul se inversează: după ce *umbra* aude cugetările lui, într-un alt moment călugărul Dan aude cugetările *umbrei*. Discursul *umbrei* atrage atenția din nou asupra unor intuiții eminesciene care l-ar fi entuziasmat pe Jung. Sufletul a călătorit prin "mii de corpuri" de la începutul lumii, însoțit de *umbră*: "...ştii bine că sufletul tău din începutul lumei şi până acuma a făcut lunga călătorie prin mii de corpuri, din care azi n-a mai rămas decât praf (...) şi nimeni nu l-a însoțit în uitata lui călătorie decât eu – umbra corpurilor în care a trăit el, umbra ta; cu fiecare ducere la mormânt, cu fiecare naştere, am stat lângă ele;

[19] *Op.cit.*, p. 36.

[20] C.G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, în "Secolul 20", 1986, nr. 10-11-12, p. 45. Prin intermediul *mandalei*, se ajunge la cunoaşterea sinelui, condiție esențială a dialogului adecvat cu propria ființă. Sinele, ca "integritate a personalității", care, dacă toate merg bine, e armonioasă, dar care nu poate tolera "autoînşelarea". "Când am început să desenez mandale – urmează confesiunea Jung – am văzut că totul, toate cărările pe care le urmasem, toți paşii pe care i-am întreprins duceau înapoi către un singur punct – şi anume către punctul din mijloc. Îmi devenea din ce în ce mai clar că *mandala* (s. lui Jung) este centrul. Este exponentul tuturor căilor. Este calea către centru, către individuare." (*Ibid.*, p. 45).

am stat la leagănul, voi sta la mormântul tău". De astă dată, are o altă reprezentare a scindării personalității: "...văzu clar despărțirea ființei lui într-o parte eternă şi una trecătoare"[21]. Aceeaşi problemă a scindării personalității se pune şi în *Luceafărul*. Călugărului Dan i se propune acceptarea "părții eterne": schimbându-şi identitatea pieritoare cu *umbra*, ar fi devenit "etern, atotştiutor şi, cu ajutorul cărții, puternic". Hyperion – *umbra* visează "partea trecătoare". Oricum, e tentația scindării, care se află la originea dramei. Într-o altă ipostază, când agonizează (Dionis intră în somn artificial, "cloroformat" de doctor), pe fondul confuziei bine cultivate de autor, se pare că Ruben/Riven şi doctorul sunt, de fapt, o singură persoană: "Îmi pare că seamănă cu Satana amândoi. Ori e *un* (s.a. – M.E.) om, despărțit în două arătări bătrâne, cu care îşi petrece şiretul Ruben pe conta mea... o jumătate cu păr şi una pleşuvă. Cea pleşuvă îmi pipăie pulsul şi cea cu păr se uită la umbra mea, spânzurată de un cui în părete. Uite! acuma o desprinde din părete şi-o dă lui Ruben în mână"[22]. "Sărmanul" Dionis trăieşte drama pierderii unității primordiale a ființei, dramă care, de fapt, traversează istoria umanității. Eliberarea de pământesc, relativ, realizată de călugărul Dan şi Maria, face posibilă întoarcerea la prototipul mitic, la refacerea cuplului originar, nu prin complementaritate, ci prin unitatea fundamentală a ființei. Cei doi, ni se spune, ajung să viseze acelaşi vis: "El adormea în genunchi. Visau amândoi *acelaşi* vis (s.n. – O.M.). Ceruri de oglinzi, plutind în înălțatele aripi albe şi cu brâie de curcubeu, portale nalte, galerii de-o marmură ca ceara, straturi de stele albastre pe plafonduri argintoase – toate pline de un aer răcoare şi mirositor. Numai o poartă închisă n-au putut-o trece niciodată."[23] Din nou, se produce "căderea în imaginație", stimulată de repetarea visului. Visul e semnul unei obsesii: "Şi cu toate acestea, în fiece noapte se repeta acest vis, în fiece noapte el îmbla cu Maria în lumea solară a cerurilor. Şi de câte ori îmblau, el îşi lua cu el în visul său cartea lui Zoroastru şi căuta în ea dezlegarea întrebării."[24] De astă dată, căderea nu se produce ca urmare a greşelii săvârşite de Maria-Eva, ci de Dan-Adam. O fi fost ceva suspect, de vreme ce el nu putea vedea fața lui Dumnezeu: "– Aş voi să văd fața lui Dumnezeu, zise el unui înger, ce trecea. – Dacă nu-l ai în tine, nu există pentru tine şi în zadar îl cauți, zise îngerul serios."[25] Comunicarea de tip telepatic face ca îngerii să-i "împlinească alintând gândirile", să-i dea sentimentul unei puteri inexplicabile: "El nu-şi putea explica această armonie restabilită între gândirea lui proprie şi viața cetelor îngereşti."[26]

Şi, în continuare: "Asta-i întrebarea, zise Dan încet, enigma ce pătrundea ființa mea. Oare nu cântă ei ceea ce gândesc eu? ... Oare nu se mişcă lumea cum voi eu?"[27] Întrebarea "firească" se iveşte de îndată: "*Oare fără s-o ştiu nu sunt eu însumi Dumne...*" (s.a. – M.E.)[28] Dan trădează legea iubirii îngereşti, prin excelență comuniune. Deasupra iubirii nu poate fi cunoaşterea. Reproşul Mariei la această trădare se referă: "Ea cădea din brațele lui... ca o salcie neguroasă ce-şi întindea crengile spre el, şi striga căzând: – Dane! ce m-ai făcut

[21] *Op. cit*., pp. 45 şi urm.
[22] *Op. cit.*, p. 62.
[23] *Op.cit.*, p. 52.
[24] *Op.cit.*, p. 52.
[25] *Op.cit.*, p. 53.
[26] *Op.cit.*, p. 53.
[27] *Op.cit.*, p. 53.
[28] *Op.cit.*, p. 53.

pe mine?"[29] Beția puterii şi a cunoaşterii a traversat, pentru o clipă, mintea sa şi a tulburat starea de iubire absolută, pe care o visa în vechea ipostază, creând o altă sciziune: între minte şi inimă. Acest moment trebuie privit din două perspective, care, se va vedea, converg: teologică şi psihanalitică. Eminescu, aşa cum o demonstrează şi Rosa Del Conte, cunoştea bine literatura patristică. În lista de cărți propuse de poet pentru achiziționare la Biblioteca Centrală din Iaşi în 1875 şi între cărțile care au aparținut lui Eminescu, utilizate de M. Gaster pentru *Literatura populară română* şi pentru *Crestomație*, se află *Mântuirea păcătoşilor, Dintre cele peste fire minuni a preasfintei Fecioare Maria, Viața şi povestea minunilor Sf. Vasile cel Nou* (care descrie şi cele 21 de "vămi ale văzduhului"), *Cărticica sfătuitoare* (cu sublinieri ale lui Eminescu), *Carte sfătuitoare pentru păzirea celor cinci simțuri* (a lui Nicodim Aghioritul), *Omiliile* Sf. Macarie, *Învățăturile* lui Efrem Sirul, *Didahiile* lui Ilie Miniat ş.a.[30]

Dan comite păcatul cel mai mare, al mândriei. De îndată ce are puterea neobişnuită, nu devine smerit prin iubire, ci gândeşte ca un alt Lucifer. De aceea cade. Setea de absolut îl împinge la întrebarea necugetată dacă nu cumva e el însuşi Dumnezeu. Foarte apropiat ni se arată textul eminescian de un text apocrif, publicat mai târziu de T. Pamfile: "A patra ză, când fiace Dumnezău Luminele cele mari şi stealele, într-aciastă ză au căzut den ceriu Luceafărul carele [era] mai mare pre o ciată de îngeri den ceatele îngereşti. Carele [pentru că] *s-au mărit dentru săne şi s-au mândritu* în cugetul său şi au zis că-ş va pune scaunul său împotriva scaunului lui Dumnezău, [ca să să] ivască şi el tocma cu Dumnezău; *deci numai [s-a gândit] acesta gând întru sine,* atâta s-au şi desfăcut [din cer] şi au căzut cu toată ciata lui"[31]. (s. n. – O.M.).

Eminescu dă însă şi un sens filosofic căutărilor lui Dan/Dionis, regăsit mai târziu în cosmogoniile sale. Rosa del Conte sesizează, în căutările lui Dan/Dionis, o "amprentă gnostică", şi nu fără temei. Personajul lui Eminescu nu reuşeşte "să justifice creația şi cu atât mai puțin să o transfigureze", deşi inteligența sa ar trebui să producă revelația, iluminarea.[32]

Să nu uităm că la originea puterii lui Dan se află un pact cu diavolul. "Sărmanul" Dan/Dionis este "manipulat", păcălit de Ruben. Naratorul înfățişează o scenă de iad, după plecarea lui Dan: "Ruben însuşi se zbârci, barba-i deveni lățoasă şi în furculițe ca două bărbi de țap, ochii îi luceau ca jeratic, nasul i se strâmbă şi se uscă ca un ciotur de copac şi scărpinându-se în capul lățos şi cornut începu a râde hâd, strâmbându-se:

– Hîhî! zise, încă un suflet nimicit cu totul!

---

[29] *Op.cit.*, p. 54.

[30] Vezi Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, ediție îngrijită, traducere şi prefață de Marian Papahagi. Cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postfață de Mircea Eliade, cu un cuvânt înainte pentru ediția românească de Rosa del Conte, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1990, pp. 416 şi urm. V. şi studiul nostru *Poetul cu inima-n ceruri*, în "Poesis", an. IV (1993), nr. 3 (34), martie, p. 9. Poetul cunoştea literatura filocalică. Vasile cel Mare şi Grigore de Nazianz inițiaseră (sec. IV, d.Hr.) strângerea în volume a scrierilor Sfinților Părinți. Nicodim Aghioritul, împreună cu mitropolitul Macarie din Corint, publică (în 1782) alte scrieri filocalice. Cele 12 volume ale *Filocaliei* româneşti, traduse de părintele profesor D. Stăniloae, reprezintă o continuare a acestor inițiative. Pentru raportul dintre *Filocalii* (greacă, rusă, românească), v. Virgil Cândea, ***Note filocalice***, în "Caiete critice", 1991, nr. 10-11-12 (47-48-49), pp. 25 şi urm.

[31] T. Pamfile, *Duşmani şi prieteni ai omului*, Bucureşti, 1916, p. 21. Vezi şi *Povestea vremii de demult*, Bucureşti, 1913, p. 63 şi *Diavolul 'nvrăjbitor al lumii*, Bucureşti, 1916, p. 7.

[32] Rosa del Conte, *op. cit.*, p. 399.

Dracii se strâmbau râzând în beşicele lor şi se dădeau peste cap, iar Satana îşi întinse picioarele lui de cal, răsuflând din greu.

– Mult a trebuit pân l-am prins în laţ pe acest călugăr evlavios, dar în sfârşit... hîhî... totuşi... totuşi... are să-l nimicească bătrânul meu duşman."[33] Ruben-diavolul ştie, aşadar, ce are să urmeze, pentru că ispita cunoaşterii absolute, stârnită şi întreţinută cu măiestrie, avea să-şi urmeze cursul. Mulţi comentatori (inclusiv Rosa del Conte) au ignorat acest pasaj, mai mult decât semnificativ. Lectura câtorva cărţi, între care *Filocalia, Limonariul, Patericul, Lavsaiconul, Sbornicul* ş.a., relevă lupta cu cea mai mare ispită: mândria luciferică şi, lângă ea, de îndată, slava deşartă.[34] Nicodim Aghioritul arăta, în *Războiul nevăzut*, că desăvârşirea creştină se dobândeşte printr-un "veşnic şi foarte veghetor războiu împotriva ta", în care o condiţie esenţială este "să nu te încrezi niciodată în tine însuţi".[35] Mintea, care e "ochiul sufletului", trebuie păzită de ignoranţă, dar şi de "*curiozitatea nemăsurată*" (s.n. – O.M.), pentru că "aroganţa gândirii e mai periculoasă decât cea a voinţei" şi poate fi stimulată de diavol care se sileşte a învinge mintea "cu curiozităţi" de tot felul pentru a o abate de la cele duhovniceşti.[36]

Bineînţeles că, în această luptă perpetuă, "închipuirile" ajung armele perfide ale diavolului, imaginaţia o punte prin care diavolul pătrunde în suflet şi îl tulbură, de aceea orice "vedere" trebuie primită cu multă prudenţă: "fugi totdeauna de ele şi, cât poţi, alungă-le departe de tine. Nu te teme că nu-i place lui Dumnezeu această întoarcere. Dacă aceste vederi ar fi de la Dumnezeu, ştie să ţi le cureţe şi nu-i va părea rău dacă nu le primeşti. Căci cel ce «dă har celor smeriţi» nu-l ia de la ei, pentru tot ce fac din smerenie".[37]

Sf. Macarie Egipteanul, în *Omilia a X-a*, vorbeşte despre darurile harului divin care "se păstrează şi se înmulţesc prin smerenie şi osârdie şi se pierd prin mândrie şi trândăvie".[38] Tot el atrage atenţia asupra unui "război dublu", pe care-l poartă creştinul, unul exterior (cu grijile pământeşti) şi altul interior, cu "cugetele venite de la duhurile răutăţii".[39] Modelul smereniei este Iisus Hristos. O spune Sf. Apostol Pavel, în *Epistola către Filipeni* (2, 6-11): "Cel Ce dintru-nceput fiind în chipul lui Dumnezeu a socotit că a fi El întocmai cu Dumnezeu nu e o prădare, dar S-a golit pe Sine luând chip de rob, devenind asemenea oamenilor şi la înfăţişare aflându-se ca un om; S-a smerit pe sine făcându-Se ascultător până la moarte – şi încă moarte pe cruce! Pentru aceea şi Dumnezeu L-a preaînălţat şi I-a dăruit Lui nume care-i mai presus de orice nume, pentru ca-ntru numele lui Iisus tot genunchiul să se plece, al celor cereşti, al celor pământeşti şi al celor dedesubt şi să

---

[33] *Op. cit.*, pp. 43 şi urm.

[34] Astăzi putem consulta, în ediţii recente, aceste cărţi, care circulau şi în vremea lui Eminescu: Nicodim Aghioritul, *Războiul nevăzut*, 1991; Paladie, *Istoria lausiacă* (Lavsaicon), Ed. Inst. B. şi de M. al B.O.R., Bucureşti, 1993; ***Filocalia***, în trad. pr. prof. D. Stăniloae (s-au reeditat primele patru volume la Ed. Harisma, vol. I – 1992, vol. II – 1993, vol III, IV – 1994); Ioan Moshu, ***Limonariu sau Livada duhovnicească***, trad. şi comentariu pr. prof. dr. T. Bodogae şi D. Fecioru; ***Patericul ce cuprinde în sine cuvinte folositoare ale sfinţilor părinţi***, Alba Iulia, 1990; *Sbornicul. Culegere din învăţăturile Sfinţilor Părinţi şi din îndrumările oamenilor încercaţi, care au pus rugăciunea în lucrare*, Alba Iulia, 1993.

[35] *Op. cit.*, p. 11.

[36] Vezi cap. IX, *op. cit.*, pp. 20 şi urm. (*Păzirea minţii de curiozitate*).

[37] *Op. cit.*, p. 148.

[38] Sf. Macarie Egipteanul, *Scrieri. Omilii duhovniceşti*, trad. pr. prof. dr. Const. Cornițescu, introd., indici şi note prof. dr. N. Chițescu, Ed. Inst. B. şi de M. al B.O.R., Bucureşti, 1992, p. 133. ("Părinţi şi scriitori bisericeşti", vol. 34).

[39] *Ibid.*, p. 194.

mărturisească toată limba că Domn este Iisus Hristos, întru slava lui Dumnezeu Tatăl." Între cele trei ispitiri ale diavolului, una oferea tocmai această putere: "împărăţiile lumii şi slava lor" (*Matei*, 4, 8-10). Cunoaşterea absolută trece prin smerenia absolută. Acelaşi Apostol indică o singură cale de cunoaştere a lui Dumnezeu, calea iubirii, singura ziditoare: "Cunoştinţa îngâmfă, dar iubirea zideşte" (*I Corinteni*, 8, 1).

Rosa del Conte remarca[40] faptul că în îndrăzneala lui Dionis/Dan de a se apropia de adevărul absolut, de a stăpâni legile lumii, "iniţiativa rămâne mereu a lui Dumnezeu", idee exprimată simplu, dar expresiv de Maria. Când Dan se arată surprins de coincidenţa între gândirea sa şi a îngerilor, "ea îi astupă gura cu mâna" şi "îi şopti la ureche": "– Când plouă, toate grânele cresc; când Dumnezeu vrea, tu gândeşti ceea ce gândesc îngerii."[41] Această idee a conlucrării între Dumnezeu şi om îl lasă indiferent pe Dan, despre care naratorul notează: "În zadar. Mintea lui era preocupată şi privirile ochilor lui mari erau aţintite asupra acelei porţi vecinic închise."[42] Ar fi, din punct de vedere teologic, o altă greşeală a lui Dan, ignorarea sinergiei.

Chiar dacă doreşte să-l vadă pe Dumnezeu ("Aş voi să văd faţa lui Dumnezeu", spune el unui înger), Dan crede că poate ajunge la aceasta altfel decât prin credinţă, prin cele stabilite de legile creaţiei, ordinea divină şi, implicit, natura omului. Denis de Rougemont analiza (*Partea diavolului*) ispita ca o utopie. O utopie trăieşte şi Dan. "La originea oricărei ispite, spune Denis de Rougemont, există prilejul întrevăzut de a merge spre divinitate pe un drum mai scurt decât cel al realului; pe un drum pe care ţi l-ai inventat tu singur..." Ca utopie, ispita este "în realitate, imaginaţie, dorinţă a unui bine pe care realul îl condamnă şi pe care planul divin nu îl prevede."[43] Când Satana îl ispiteşte pe Mântuitorul şi îi propune să stăpânească " toate împărăţiile lumii şi slava lor" (*Matei*, 4, 8) îi propune alt drum decât jertfa de Sine, o cale mai scurtă decât cea a Golgotei.

"Sărmanul" Dionis declanşează forţe pe care nu le mai poate stăpâni. Cartea, "piatra lui de poticnire", a devenit pomul cunoaşterii binelui şi răului. Dionis, trezit, într-un alt timp, nu mai înţelege nimic din ceea ce s-a petrecut cu sine: "...eu nu mai ştiu ce se întâmplă cu mine."[44]

Dintr-o altă perspectivă, psihanalitică, Dan ne apare expus aceloraşi primejdii. Pactul faustian cu diavolul e pactul cu *umbra*. Peter Schlemihl, care îşi vinde umbra diavolului, în povestea lui Adalbert von Chamisso, ajunge foarte bogat, dar nu mai are nici un chef de viaţă.

---

[40] *Op. cit.*, pp. 398 şi urm.
[41] *Op. cit.*, p. 53.
[42] *Op. cit.*, p. 53.
[43] Denis de Rougemont, *Partea diavolului*, trad. Mircea Ivănescu, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1994, pp. 24 şi urm. În subcapitolul *Ispititorul*, Denis de Rougemont reia pasaje din *Enoch, Facere, Matei*, şi analizează situaţiile de ispitire ca utopie, ca o "cădere în imaginaţie". *Cartea lui Enoch*, anterioară *Facerii*, povesteşte despre îngerii răi care au coborât pe pământ şi s-au unit cu oamenii învăţându-i magia, meşteşugurile, medicina homeopatică, dar şi arta împodobirii propriei persoane şi a războiului. Deci omul şi-a modificat felul de a fi, ceea ce a dus la o slăbire a credinţei prin orgoliul creator sau la o întărire a ei, când a pus libertatea în slujba ascultării lui Dumnezeu. Eva nu face, în aparenţă, nimic rău, ci doreşte un bine mai mare decât cel pe care îl oferă Dumnezeu. Denis de Rougemont, cum se vede, dovedeşte o foarte bună cunoaştere a literaturii patristice. Toţi ispititorii, care îl au ca prototip şi model pe Satana, au procedat la fel: le-au propus oamenilor să fie "asemenea lui Dumnezeu". Din acest punct de vedere analizează Denis de Rougemont afirmarea lui Hitler: "Opera sa de *ispititor* a constat în a-i priva pe indivizi de sentimentul responsabilităţii lor morale, deci de sentimentul culpabilităţii" (p. 51). Hitler, prin *Mein Kampf*, unde condamnă, printre altele, tratatul de la Versailles, înlătură orice umbră de remuşcare, stârnind puterile oculte ale eului. El vorbeşte de "apelul la forţele misterioase", de fanatismul necesar înfrângerii "obstacolelor sentimentale sau raţionale" (p. 52).
[44] *Op. cit.*, p. 62.

Denis de Rougemont, pornind de la această povestire, interpretează umbra ca libertate, creativitate, suflet, foarte aproape de sensul nuvelei lui Eminescu.[45]

Dionis/Dan sunt păcăliți. Spune Dan: "cartea mi-a făcut şotia asta" "Ah! meştere Ruben, zise el zâmbind, cartea ta într-adevăr minunată este!... numai de n-ar ameți mintea; acuma simt eu, călugărul, că sufletul călătoreşte din veac în veac, acelaşi suflet, numai că moartea-l face să uite că a mai trăit".[46]

S-a interpretat călătoria sufletului "din veac în veac" ca o expresie a ideii metempsihozei. Eminescu a fost, într-adevăr, preocupat de metempsihoză, mai ales în *Avatarii faraonului Tlà*. Când autorul întreabă "Cine este omul adevărat al acestor întâmplări: Dan ori Dionis?" pune cititorului problema *umbrei*. Omul e o succesiune de istorii, secvențe, povestiri (şi percepe totul la acest nivel, limitat prin Creație), Dumnezeu e totul, deodată: "Şi asta-i deosebirea între Dumnezeu şi om. Omul are-n el numai şir, ființa altor oameni viitori şi trecuți, Dumnezeu le are deodată toate neamurile ce or veni şi ce au trecut; omul cuprinde un loc în vreme. Dumnezeu e vremea însăşi cu tot ce se-ntâmplă-n ea, dar vremea la un loc, asemenea unui izvor, a cărui ape se întorc în el însuşi, ori asemenea roții, ce deodată cuprinde toate spițele, ce se-ntorc vecinic. Şi sufletul nostru are vecinicie-n sine, dar numai bucată cu bucată."[47] Problema *umbrei* revine şi în *Umbra mea,* cum s-a arătat, dar acolo cu alte conotații. Pasajul citat are corespondent în *Archaeus*. În *Sărmanul Dionis*, ni se vorbeşte de "omul veşnic" şi omul trecător, de "umbra înzestrată cu vecinicie". Aşadar, când acceptă identitatea umbrei, călugărul Dan, ca ipostază a lui Dionis, visează să ajungă în structurile arhetipale, ca să poată avea imaginea prototipului, totalității. El străpunge timpul, dar, tocmai acceptând o altă natură a cunoaşterii, îşi îngrădeşte libertatea. El devine dependent de acea cale a cunoaşterii, nu mai poate alege. Cu alte cuvinte, procesului de scindare a personalității îi corespunde unul de damnare, înrobire. Hyperion, în *Luceafărul*, străbătea un drum invers în renunțarea la identitate, dinspre veşnicie spre durată. Hyperion, prin aceasta, apare ca un alt "sărman" Dionis.

În *Archaeus*, bătrânul ciudat de la crâşma "Corabia lui Noe", stârneşte mirarea mai tânărului conlocutor când afirmă că "Archaeus este tot", că "O lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de o altă ordine de lucruri" şi că, pentru a afla ceva despre această lume paralelă, trebuie să ne lăsăm în voia viselor şi a poveştilor. Eminescu sesizează, aşadar, relația de profunzime dintre vis şi creația literară.

"...Ce-i timpul? (întreabă bătrânul). Un minut. Cine n-a avut vreodată un roman întreg în minte, pentru a cărui realitate normală i-ar trebui o viață întreagă, ori o tinerețe întreagă?... În vis el poate *avè* (s.a.) într-o singură noapte viața întreagă a unui om". În acelaşi context îndeamnă: "S-ascultăm poveştile, căci ele cel puțin ne fac să trăim şi-n viața altor oameni, să ne amestecăm visurile şi gândirile noastre cu ale lor... În ele trăieşte Archaeus... Poate că povestea este partea mai frumoasă a vieții omeneşti."

Sugestiile despre Archaeus vin, cum remarcă şi C. Barbu, din paginile lui Schopenhauer[48], dar, în frazele lui Eminescu despre "un Ahasver al formelor"' "spiritul universului", trebuie să vedem arhetipul umbrei, care "apare în mii de oameni, dezbrăcat de timp şi spațiu, întreg şi

[45] Vezi *op. cit*., pp. 109 şi urm. (subcap. "Pactul cu diavolul").
[46] *Op. cit.*, p. 38.
[47] *Op. cit.*, p. 41.
[48] Constantin Barbu, *Poezie şi nihilism*, Ed. Pontica, Constanța, 1991, pp. 75, şi urm. (vezi cap. "Arheitatea sau crearea imaginalului").

nedespărțit”[49]. *Umbra* călătorește din veac în veac și trăiește “nostalgia inversă”. Poveștile (= literatura) și visul ne scot din contingent și ne plasează în orizontul *umbrei*, ne dau puterea de a retrăi starea paradisiacă. Prezența cărții, scrisorii (textului, în general) trebuie privită ca o provocare a *umbrei*, o posibilitate de întoarcere la *arheu*, la arhetip. Diferența între arheu și om ca individ este că arheul “nu voiește memoria identității”, iar omul “ cu toate schimbările ce le dorește în persoana sa, totuși ar vrè să rămâie el însuși... persoana sa”.[50] Omul “etern” (arheul)[51], prototipul, este omul ascuns sub aparențele individualității (“coaja”), iar nostalgia în legătură cu el se integrează acțiunii cunoașterii sinelui. Considerațiile lui Eminescu, privite prin optica lui Jung, demonstrează o surprinzătoare coerență. În *Umbra*, C.G. Jung studia arhetipurile inconștientului colectiv care “influențează, respectiv perturbă cel mai frecvent și cel mai intens eul”: *umbra*, *animus* și *anima*[52]. Psihanalistul arată că *umbrei*, ca “aspect întunecat al personalității”, i se datorează *proiecțiile* noastre și că “după cum se știe, cel care proiectează nu este subiectul conștient, ci inconștientul”, de aceea “suntem confruntați cu ele” și rezultă, în cazul unei nepreocupări pentru cunoașterea de sine, o “izolare a subiectului de lumea înconjurătoare”, “o stare autoerotică sau autistică, în care e visată o lume a cărei realitate rămâne mereu de neatins”.[53]

Între Dionis și lumea înconjurătoare, ca și între Dan și realitatea propriei ființe, se interpun aceste *proiecții* ale *umbrei*. Când sunt acceptate, eul nu mai vrea să-și recunoască eroarea, nu mai există, practic, drum de întoarcere, ficțiunea, iluzia iau locul imaginii autentice a ființei. Jung observă în continuare că anumite proiecții nu mai pot fi desprinse de “domeniul umbrei, adică al laturii negative a personalității”. De asemenea, simbolurile nu mai sugerează același sex, ci sexul opus, ca sursă a proiecției. În acest context, arhetipul *umbrei* e corelat cu arhetipul *animus* și *anima* (“animusul femeii și anima bărbatului”).[54] Pentru o cercetare a nuvelei, din perspectiva

---

[49] *Op. cit.*, p. 215.

[50] *Op. cit.*, p. 214.

[51] Nu e locul să studiem în ce măsură *arheul* se identifică, la Eminescu, cu “spiritul universului”. La o privire superficială, ar părea că autorul o sugerează. Călinescu (*Opera lui Eminescu*, vol. I, E.P.L., București, 1969, pp. 214 și urm.) lasă lucrurile în suspensie, după ce observă că “Arhaeus aplicat la umanitate este principiul identității de care vorbea Edgar Poe, prototipul fiecărui individ...” E de observat că G. Călinescu, în legătură cu *Umbra mea*, aduce în discuție nuvela lui Adalbert von Chamisso, ***Peter Schlemihl*** (pp. 216 și urm.), vorbind despre “construcțiile fantastice făcute în lună de Dan”. Dar *Sărmanul Dionis*, ca și *Umbra mea*, expune după cum se poate constata, o tramă onirică, nu una fantastică.

[52] C.G. Jung, *Puterea sufletului*, *cit. supra*, Prima parte, p. 136. V. și pag. următoare.

[53] *Ibidem*, p. 138.

[54] *Ibid.*, p. 139, Jung arată, în continuare, că *umbra* este un motiv cunoscut în mitologie, ca fiind mai aproape de conștient, dar că *animus* și *anima*, mai îndepărtate, “sunt înțelese doar rareori sau nu sunt înțelese niciodată.” Psihanalistul invită la cunoașterea “răului nostru absolut”, adică a *umbrei*, în primul rând, ca “natură personală”. În ce privește *animus* și *anima*, Jung, în capitolul următor, explică sensurile acestora, prezintă locul lor în structura personalității individuale. *Anima* aparține bărbatului. Este imaginea arhetipală a *mamei* (= a femeii). Relația fiu-mamă a stabilit o ecuație protectoare, de care individul se desparte foarte greu. Cu timpul, imaginea mamei devine factor proiectiv, pune stăpânire pe suflet (în variante, desigur: fiică, soră, iubită) și-i cere sufletului altceva decât evoluția, starea sa firească. Imaginea mamei funcționează dictatorial, luând locul mamei de altădată. *Anima*, ca factor proiectiv în inconștient, “ni se înfățișează, acolo unde apare, adică în vise, viziuni și fantezii, *personificată*, atestând faptul că ce-i stă la bază are toate trăsăturile distinctive ale unei femei. Ea nu este o invenție a conștientului, ci un produs spontan al inconștientului...” (pp. 144 și urm). Jung ne atrage atenția că *anima* nu e un personaj care suplinește mama, ci un arhetip care “se încarnează din nou în fiecare copil de sex bărbătesc”. Apropierea de *arhaeus*-ul eminescian e, și de astă dată, frapantă. Dacă *anima* e un arhetip ce apare la bărbat, se presupune un echivalent la femeie, ca un fenomen compensatoriu. Jung numește *animus* elementul care, în inconștientul feminin, are “însemne masculine” (p. 146.) *Animus* înseamnă “intelect sau spirit”. “După cum anima corespunde erosului matern, *animusul* corespunde logosului patern”, afirmă Jung. Psihanalistul descrie modul cum “manevrează” cele două arhetipuri inconștientul individual, reacțiile tipice. Jung arată că *umbra* poate fi strunită prin educație.

acestor arhetipuri, se reţin şi opiniile din *Bătălia împotriva umbrei*[55], iniţial o conferinţă din 1946. Jung porneşte de la ideea că fenomenele psihologice individuale, mai ales în anumite momente istorice, impun studiul raportului cu fenomenele psihologice colective. A constatat, după 1918, tulburări psihice care nu puteau fi atribuite numai psihologiei individuale. Respectivele fenomene transpersonale se manifestă de obicei în vise "ca motive mitologice, de tipul celor ce apar şi în legendele şi basmele din toată lumea".[56] Tulburările pacienţilor germani veneau din inconştientul colectiv şi erau manifestări de "primitivism, violenţă şi cruzime". Care erau cauzele imediate? Societatea germană trecea printr-un proces postbelic de deprimare, nelinişte, o stare înregistrată şi în societatea românească postpaşoptistă, de care se resimte creaţia eminesciană. Jung îşi exprima teama, încă din 1918, că "bestia blondă" (sintagma îi aparţine), având somnul neliniştit, agitându-se în somn, se putea exterioriza. Era posibilă o izbucnire. Puterile întunericului (= *umbra*) se pregăteau să atace. Hitler va deveni "hiperbolica reprezentare a *umbrei* (s.n. – O.M.), adică a părţii inferioare a personalităţii oricărui om şi acest lucru a constituit încă un motiv pentru care i-au căzut atâţia în mreje".[57]

Lăsând la o parte ceea ce trebuie lăsat, reţinând îndeosebi problema puterii inspirate de forţele oculte ale personalităţii individuale, găsim în Dionis/Dan o anume sete de putere, neîmplinită, care îi duce la cădere. Dumnezeu nu poate fi cunoscut numai prin progresia *logosului*, oricât de rapidă ar fi, ea trebuind să se asocieze progresiei *erosului*. Dan i-a transmis Mariei logos (*animus*), renunţând la *anima*, lăsându-se prins de capcanele proiecţiilor gândirii, pe fond erotic. Chemarea spre fericire (spre deosebire de *Floare albastră*) aparţine aici bărbatului. "Piramidele gândirii" stau mereu ca o ameninţare, fiindcă iubirea este integratoare, dar logosul disociativ. La Eminescu, şi în poezie, sentimentul incompletitudinii creează masca tragică a eului poetic. "Sărmanul" Dionis nu are sentimentul totalităţii, nu este el însuşi, nu accede la "personalitatea totală, sufletul în întregul său", ci doar la o parte. Analizând arhetipul Dragonului, Jung ajunge, de la visul unui tânăr sinucigaş, la concluzia că numai iubirea are putere să unească sufletul şi conştiinţa, care formează sinele.[58] Ioana Em. Petrescu observa, în legătură cu Eminescu, că "Ajunsă în impas metafizic prin confuzia Eu = Dumnezeu, gândirea lui Dan/Dionis se salvează prin vis erotic".[59]

---

[55] *Op. cit.*, a treia parte, pp. 135-148.
[56] *Ibid.*, p. 138.
[57] *Ibid.*, p. 144. În *Essai d'exploration de l'inconscient* (Denoel, Paris, 1990), C.G. Jung va analiza procesul de formare a diferitelor psihisme în raport cu arhetipurile. V. cap. VI, "L'archétype dans le symbolisme du rêve", pp. 115-141. În cap. "La *Persona*, élément constitutif de la psyché collective" din vol. *Dialectique du Moi et de l'inconscient* (Gallimard, Paris, 1989), Jung dezvoltă ideea funcţionării inconştientului colectiv ca *mască* (*persona*, în Antichitate, semnifica masca pe care o purta actorul şi care sugera rolul în care apărea) a inconştientului individual. Redăm, în traducere proprie, un pasaj semnificativ: "Or, cum îi spune şi numele, *persona* (s.a.) nu este decât o mască. Ea disimulează, în acelaşi timp, o parte a psihicului colectiv din care este alcătuită şi dă iluzia individualităţii; care îi face pe alţii şi pe sine să creadă că fiinţa respectivă determină o individualitate, câtă vreme, de fapt, ea joacă un simplu rol prin care se exprimă datele şi imperativele psihicului colectiv. Când noi ne propunem să analizăm *persona*, să desprindem, să ridicăm masca, descoperim că tot ceea ce părea individual era, de fapt, colectiv: cu alte cuvinte, a fi *persona* nu era decât masca unei adaptări generale a comportamentului la presiunea psihicului colectiv" (*Dialectique du Moi et de l'inconscient*, *cit. supra*, p. 84). Modelul analizei concrete, aplicate, va rămâne, după părerea noastră, cel din *De la vis la mit* ("Secolul 20", 1986, nr. 310-311-312 [10-11-12], *cit. supra.*, pp. 70 şi urm.), care studiază arhetipul dragonului.
[58] *De la vis la mit*, *cit. supra*, p. 80.
[59] Ioana Em. Petrescu, *Mihai Eminescu – Poet tragic*, *loc. cit.*, p. 117.

Ne-am oprit asupra nuvelei eminesciene pentru că reprezintă, fără îndoială, una din cele mai dense proze din literatura romantică europeană. Temelor, motivelor specifice, li se adaugă, aşa cum am arătat, intuiţii surprinzătoare despre natura fiinţei umane. Nuvela a fost apropiată (G. Călinescu, de exemplu) de nuvela lui Adalbert von Chamisso, *Nemaipomenita povestire a lui Peter Schlemihl*.[60] Personajul lui A. von Chamisso îşi vinde umbra, ajuns la ananghie, după ce îşi "sacrificase averea pentru conştiinţă", situaţie din care se nasc o serie de întâmplări ciudate, fantastico-absurde, dar fără relevanţă filosofică. La Eminescu, visul leagă pământul cu cerul, cum se întâmplă, de exemplu, şi în poemul lui Clemens Brentano *Romanţele mătăniilor*.

Bibliografie

Bachelard, Gaston, *Flacăra unei lumânări*. Trad. Marina Baconski, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1994

Bahtin, M., *Probleme de literatură şi estetică,* trad. N. Iliescu, Ed. Univers, Buc., 1982

Barbu, Constantin, *Poezie şi nihilism*, Ed. Pontica, Constanţa, 1991

Călinescu, G., *Opera lui Eminescu*, vol. I, E.P.L., Bucureşti, 1969

Curticăpeanu, Doina, *Universul literaturii române vechi* [curs universitar], Cluj-Napoca, 1994

Cândea**,** Virgil, *Note filocalice*, în "Caiete critice", 1991, nr. 10-11-12 (47-48-49), pp. 25 şi urm.

De Rougemont, Denis , *Partea diavolului*, trad. Mircea Ivănescu, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1994

Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre Absolut*, ediţie îngrijită, traducere şi prefaţă de Marian Papahagi. Cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postfaţă de Mircea Eliade, cu un cuvânt înainte pentru ediţia românească de Rosa del Conte, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1990

Eminescu**,** M., *Proză literară*, ediţie îngrijită de Eugen Simion şi Flora Şuteu. Cu un studiu introductiv de Eugen Simion, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p. 65.

Jung, C. G., *Bătălia împotriva umbrei,* în *Puterea sufletului*, vol. I-IV, antologie, trad.de dr.Suzana Holan, Ed. Anima, Buc., 1994

Jung, C. G., *Amintiri, vise, reflecţii*, în "Secolul 20", 1986, nr. 10-11-12

Jung, C. G., *Essai d'exploration de l'inconscient* , Denoel, Paris, 1990

Jung, C. G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1989

Jung, C. G., *De la vis la mit* , in "Secolul 20", 1986, nr. 310-311-312 [10-11-12], pp. 70 şi urm.

Macarie Egipteanul, *Scrieri. Omilii duhovniceşti*, trad. pr. prof. dr. Const. Cornițescu, introd., indici şi note prof. dr. N. Chițescu, Ed. Inst. B. şi de M. al B.O.R., Bucureşti, 1992. ("Părinţi şi scriitori bisericeşti", vol. 34).

Moceanu, Ovidiu, *Poetul cu inima-n ceruri*, în "Poesis", an. IV (1993), nr. 3 (34), martie, p. 9

Paladie, *Istoria lausiacă* (Lavsaicon), Ed. Inst. B. şi de M. al B.O.R., Bucureşti, 1993

Pamfile, T., *Duşmani şi prieteni ai omului*, Bucureşti, 1916

[60] G. Călinescu, *op. cit.*, pp. 215 şi urm. Pentru Chamisso, v. textul din vol. II, *Nuvela romantică germană*, antologie, prefaţă şi note de Ion Biberi, EPL, Buc., 1968, pp. 289 şi urm. De notat, pentru apropierea de Dionis, că Schlemihl înseamnă "om fără noroc", "ghinionist".

Idem, *Povestea vremii de demult*, Bucureşti, 1913
Petrescu, Ioana Em. ,*Mihai Eminescu – Poet tragic*, Junimea, Iaşi, 1994
*** *Nuvela romantică germană*, antologie, prefață şi note de Ion Biberi, EPL, Buc., 1968
Sanielevici, H., *Cercetări critice şi filosofice*, Ed. Librăriei Alcalay, Bucureşti, f.a.

THE PARADOXES OF LITERARY CRITICISM IN THE RECEPTION OF EMINESCU

Cornel MUNTEANU, Professor, PhD, Technical University of Cluj-Napoca – Northern Baia-Mare University Centre

Abstract: The study is an analysis of the phenomenon of critical perception of Eminescu, sets out some of the paradoxes of the obvious criticism until the present day. Our research provides the theoretical basis of critical reception, we proposes a definition of this criticism criteria, typology, methods and criteria essential to the discourse of literary criticism. The first part, analyze the phenomenon of multiplication and diversification of criticism, a multiplication of paradoxes critics; the second part offers some key access to the critical text; also a number of concept terms that operate in literary criticism of Eminescu.

Keywords: canon-anticanon in criticism, criticism of polymorphism vs aesthetics, critical clichés, critics of Eminescu's status, definition of Eminescu criticism criteria, concepts in Eminescu's critique, critical discourse typology in eminescology

Premise

Fenomenul receptării critice a lui Eminescu este, azi, după cele două centenare încheiate, terenul fertil de manifestare al unor paradoxuri tot mai amânate de a fi soluționate. Foarte diversă şi neuniformă, într-o varietate de discursuri şi stiluri, critica eminescologică riscă însă să se sustragă oricăror clasificări şi ordonări, fiindcă îi lipseşte tocmai instrumentele de analiză, iar sinteza integratoare se tot amână de pe o generație pe alta. Înaintând şi îmbogățindu-se continuu, în termeni cantitativi, eminescologia devine tot mai mult o critică descriptivă, dependentă în cea mai bună parte a ei de aspectul conținuturilor eminesciene (tematică, motive, idei), dar scade în raportul întreg-fragment, în termeni calitativi. Primejdia vine dinspre această cerință calitativă, care nu duce analiza la sinteză integratoare.

O altă problemă pe care o pune receptarea lui Eminescu atinge raportul canon-anticanon. O istorie literară ar trebui să-şi reevalueze canonul şi principiile, şi să devină mai degrabă o istorie a rupturilor şi antagonismelor între momente, generații, care fac posibilă înaintarea progresivă a literaturii. Gradul de marcare, prin distanțare față de un canon prestabilit, şi gradul de inovație al unui autor ori al unui text, prin refuzul conveniențelor canonice, acestea ar trebui să figureze drept principii-canon al unei istorii literare. Dacă aplicăm canonul estetizant, vedem literatura română în eterogenitatea formelor de scriitură, nu în omogenitatea lor; dacă aplicăm canonul didactic, interpretăm literatura doar în limitele canonului estetic, care a făcut din literatură o formă de moştenire culturală, de memorie culturală şi organicitatea este dată atunci de gradul de continuitate față de un moment anterior. Întregul, ca expresie a organicității devine sinteza globalității şi nu a totalității. De aceea, istoria literară a receptării lui Eminescu se rezumă doar la canonul tradiției, al moştenirii şi perpetuării între momente şi generații a literaturii. Acoperă deci doar un aspect al canonului, cel al inventarului sumativ al operelor pe momente de devenire. Ceea ce nu-i deloc suficient pentru credibilitatea științei critice eminescologice.. Canonul istoricității, valid pentru câteva decenii, devine invalid pentru generația Eminescu, care-l ignoră în favoarea canonului

individual. Dacă, de pildă, canonul literar, după care este evaluat Eminescu, încă de la începutul activității sale, se centrează exclusiv pe valoarea literară intrinsecă a operei, până unde putem limita această normă, atunci când texte eminesciene induc valori de conținut sau estetice, într-o valoare ideologică, precum ideea de progres, problematica ființei, dimensiunea cosmicului şi mitologicului şi altele.

Reduta canonului estetic a fost mult întărită de congenerul său, canonul didactic. Cazul receptării lui Eminescu în şcolile de azi arată că măsura canonului estetic din primele decenii de după 1900 nu mai concordă pentru generația secolului XXI, încât ar trebui regândit un canon alternativ,-i-am zice pentru o mai bună departajare, anticanon-, pentru a nu-l „pierde" mâine pe Eminescu. A-l recupera pe poet înseamnă a-l reciti anticanonic. Flexibilitatea şi proteicitatea textului său susțin ideea unor lecturi neconvenționale, care induc o proteicitate a interpretărilor, neîntabulate canonic, nici chiar didactic[1].

În cea mai mare parte eminescologia devine, cu câteva excepții, după momentul D.Popovici, tot mai mult, o știință a fragmentului**,** secvențială şi improductivă. Avea dreptate Petru Creția, printre ultimii din cercetătorii noştri filologi şi editori ai manuscriselor eminesciene, când trăgea testamentar un semnal de alarmă asupra absenței cercetătorului de durată şi asupra incompatibilității actuale a conceptului de *eminescolog*(*ie*) : „Peste tot ce înseamnă studii eminesciene s-a întins pustiul. Cercetătorii cei mai de seamă au murit, alții sunt bătrâni şi obosiți, alții, după câte o încercare mai mult sau mai puțin meritorie, s-au îndreptat către altceva.(…)Pe de altă parte, cuvintele *eminescolog, eminescologie,* rebarbative pentru ureche, sunt până la un punct defecte din punct de vedere conceptual. Asemenea cuvinte, strict vorbind, postulează existența unei ştiințe a individualului, ceea ce e o contradicție în termeni, individualul fiind inefabil"[2]

În plus, s-a ajuns la o confuzie terminologică, care se perpetuează, până la identificare, şi azi în şcoala critică românească, între un studiu critic, înseriabil în „eminescologie", şi manifestarea în spirit eminescian, ce ține de „eminescianism". Pe de altă parte, deşi aşteptam de la teoreticieni şi critici de formație academică să lămurească aceste chestiuni terminologice, constatăm că ei înşişi sunt „contaminați" şi „copleşiți" de un discurs relativizant, ocolind răspunsurile la obiect. După primul centenar încheiat, ca şi deriva istoriei şi criticii literare, oferind un Eminescu fragmentat şi pe abordări unilaterale (cantitativ, studiile se ocupă preponderent de poezia eminesciană, neglijând celelalte aspecte ale scrisului eminescian, proza, publicistica, teatrul), deceniul '50-'60, şi chiar întreaga critică eminescologică datorează, cu asupra de măsură, studiilor acoperitoare ale lui Dimitrie Popovici refacerea tabloului istoriei şi criticii literare despre Eminescu şi angajarea unei noi etape în procesul complex al receptării[3].

---

[1] Ioana Em. Petrescu, într-un studiu teoretizant despre configurația operei, având la bază componentele operei, după Oskar Waltzel, raporta lectura critică la logica interioară a operei şi, subiacent, la complementaritatea lecturilor. (vezi vol. *Configurații*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1981)

[2] Petru Creția, *Testamenul unui eminescolog*, Ed.Humanitas, Bucureşti, 1998, p.12

[3] Studiul-curs al lui D.Popovici, *Eminescu în critica şi istoria literară română,* ținut la Universitatea din Cluj, în 1947, a rămas până azi o inițiativă unică de inventariere, catalogare şi analiză a tot ce s-a scris în domeniu despre opera eminesciană. El constituie şi reperul nostru fundamental în abordarea unei schițe de conceptualizare a criticii în domeniu

Pe acest temei, paradoxurile criticii despre Eminescu, înseriabile încă din primele afirmări ale poetului, dau seamă despre distanța dintre operă, care se oferă, în fine, integral, şi critica ei, care se manifestă prin fragment şi disproporționalitate.

1.Paradoxurile antumității

Cel mai evident paradox, născut încă din timpul vieții scriitorului, este dacă întâlnirea dintre critica maioresciană şi poezia eminesciană a fost una de compatibilitate între principiile şi metodele critice ale lui Maiorescu şi pluridiversitatea scrisului eminescian. Dacă această relație susține un raport de consubstanțialitate, în sensul în care opera generează critica, îi dă reperele metodologice, atunci vedem devenirea criticii în punctul de joncțiune dintre operă şi critica ei. Dar, paradoxul criticii, în cazul lui Maiorescu, pare să se manifeste obturat, căci principiul estetic, în voga lui maioresciană, nu devine funcțional pentru întreg scrisul eminescian. Apoi, să nu uităm că obiectul de investigație al criticii lui Maiorescu, care ar trebui să fie opera în globalitatea formelor sale de manifestare, se reduce doar la câteva poeme şi aproape deloc celelalte sectoare ale scriitorului. Deşi, Maiorescu deținea toată zestrea de manuscrise a lui Eminescu.

Prima afirmare a unor idei legate de Eminescu, şi care deschide ştiința critică despre poet aparține lui Titu Maiorescu. S-a acceptat tacit ideea în critica lui Eminescu, aceea că Maiorescu este considerat primul care s-a ocupat de acest scriitor. *Direcția nouă în poezia şi proza română* (1872), apărut la distanță de 6 ani de la cel teoretic despre condițiile poeziei, şi la 17 ani de cel rezervat integral poeziei eminesciene, pune unele accente care ori contravin unor principii şi enunțuri anterioare ori sunt ezitante în stabilirea unor criterii unitare de valorizare a operei. Critica maioresciană are la suprafața formei structură şi rigoare, însă în spatele acesteia dezvăluie un critic pe alocuri contradictoriu, inconstant şi ezitant în aprecieri[4]. Se ştie că studiul în discuție ar fi la noi şi prima tentativă de ierarhizare a valorilor literare, pe cele două segmente, poezia şi proza. Numai că, în acest ansamblu criteriile şi metodele critice nu acționează unitar şi nu funcționează ca repere la nivelul întregului. Dacă în preambul delimitează între o direcție „veche şi căzută" şi cea nouă, caracterizată „prin simțământ natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor", când trece la tratarea autorilor, aceste criterii sunt abandonate ori reduse la minim. Primul din serie, Alecsandri este prins în chingile unei contradicții, „în fruntea noii mişcări"/„cap al poeziei în generația trecută", este analizat după criterii extraliterare (despre public şi preocupările acestuia, despre „iarna" meteorologică şi cea figurată, despre adormire şi „înviere", sic!). Introducerea lui Eminescu în acest demers are loc însă prin adaptarea criteriilor enunțate la poeziile analizate (farmecul limbajului, concepție înaltă, iubirea şi înțelegerea artei antice). Numai că şi aici intervin câteva contradicții şi inadvertențe între teoria maioresciană despre poezie, deci între canonul estetic[5], şi producția eminesciană, ca practică literară polimorfă, cum am văzut. După ce-i reproşează excesul de reflexivitate („reflexiv peste marginile iertate"), în fond, tocmai o calitate recunoscută (concepția înaltă fiind expresia acestei reflexivități), dar şi supralicitarea antitezei („antiteze

[4] E o „critică generală", care se înscrie, după Nicolae Manolescu în paradigma unui canon cultural, *Direcția...* lui Maiorescu fiind „socotită prima bătălie canonică din cultura română.", în vol. Istoria critică a literaturii române", Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008, p.361

[5] Acelaşi N.Manolescu vorbeşte despre un nou criteriu cel al „autonomiei esteticului" introdus de Maiorescu, ca reacție la „canonul eclectic al romanticilor *Biedermeier* şi al paşoptiştilor", în *Op.cit*.,p.362

cam exagerate"), Maiorescu critică *Epigonii* pentru viziunea descentrată a antitezei între cele două vârste ale poeziei, în termenii criticului, cele două direcții.

În preambulul studiului ştim de concepția maioresciană asupra noii direcții, o asumare a rolului novator al acesteia. Concepția eminesciană din poem contravine acestei concepții, văzând valoarea tocmai în direcția veche, aşa încât formula maioresciană de a-l contracara este această critică negativă fixată pe funcția delimitativă a antitezei. Viziunea eminesciană din poem asupra direcției „vechi" are cu totul alte resorturi decât cele ale lui Maiorescu, dacă nu tocmai ceea ce reproşează criticul („lauda ditirambică a lui Țichindeal şi a lui Heliade cu greu va încălzi cetitorii mai critici") devine blazon pentru Eminescu. Poezia direcției vechi e văzută tocmai ca faptă şi trăire, mai puțin ca rostire, poezia-mesaj uman şi formă de întemeiere culturală. Criteriul maiorescian, concepția înaltă, este la loc de cinste în *Epigonii,* aşa încât reproşul se reduce, în cele din urmă, la o problemă de stil. Aşa se face că, fără să-şi propună, Maiorescu deschide istoria eminescologiei pe cele două tipuri de atitudini care vor face carieră: una de valorificare pozitivă, adecvată criticii analitice şi de sinteză, dar şi cea de contestare şi evaluare negativă[6].

Discursul critic însuşi diferă în această tentativă de ierarhizare valorică: uşor patetic şi psihologizant, având criteriul etic ca bază de situare în cazul lui Alecsandri, venind pe linia studiului teoretic din 1867 („e drept", „un aer răcoritor de putere şi sănătate sufletească"), deci un discurs care relativizează valoarea, dar discurs de adevărat critic literar, în formula certitudinilor axiologice în numire şi apreciere în cazul lui Eminescu („om al timpului modern", „poet, poet în toată puterea cuvântului"), deci un discurs sigur pe adevărurile critice, care consacră valoarea. Stilistica substantivelor calificative ataşate susține această distincție de optică şi formulă (Alecsandri, „cap al poeziei", Eminescu, „poet"). Ca să nu mai vorbim că ce urmează acestei clasificări înseamnă o revenire la discursul, de tip psihologizant şi pe criterii extraliterare,- discurs, e drept, pe această constantă,- aplicat lui Alecsandri, valid pentru Bodnărescu, Matilda Cugler, Şerbănescu etc.

2.Paradoxurile postumității

Un al doilea paradox instituit de critica maioresciană este cel legat de moştenirea criticii în planul istoriei eminescologiei, după momentul care l-a generat. Multă vreme, până către momentul Călinescu, cu *Opera lui Mihai Eminescu*, când se lărgesc mult fundamentele criticii, rămân câteva „locuri comune" ale criticii eminescologie maioresciene, care vor marca şi alimenta bazele eminescologiei, până spre anii '30. Aceste structuri paradigmatice devin chiar clişee critice, de nuanțare şi dezvoltare: problematica geniului, pesimismul eminescian, melancolia, idealul feminin, filosofia lui Schopenhauer, expresivitatea limbajului poetic

Ne-am fi aşteptat, de departe, ca G.Călinescu, autorul amplului studiu despre opera lui Eminescu şi, ulterior, al magnificei *Istorii a literaturii române de la origini până în prezent*(1941), deci un critic cu apetența proiectelor vaste şi de sinteză, să fi dat şi această probă a unei istorii interne a criticii eminescologice. Puterea de sinteză şi spiritul analitic, dovedite cu prisosință, în studiile amintite, ca şi siguranța în metodologia cercetării (principii,

[6] N.Manolescu arată că Maiorescu rămâne în critica românească drept unul care a deschis „modernitatea" în literatură română: "Concepția lui neutilitaristă deschide drum modernității, mai ales în poezie, pe care o purifică de social, de etic, de național, ca şi de tendențiozitatea militantă care-i caracterizase pe paşoptişti", ed.cit.,p.376

metode, structuri analitice, limbaj critic modern), l-ar fi îndreptățit să angajeze un asemenea proiect de anvergură asupra receptării de ansamblu a lui Eminescu. Pe de altă parte, deceniul '50, în chiar centenarul naşterii poetului, a fost atât de sărac în studii de cercetare literară a operei eminesciene, încât ne putem întreba intelectual ce s-a întâmplat în evoluția criticii literare, că n-a găsit răgazul necesar ori resursele de metodă şi principii pentru a îndrăzni o lucrare complexă, de aşezare şi limpezire a ideilor, într-o istorie a receptării operei eminesciene. Optica aceasta a fost alimentată şi de o improprie delimitare a sferelor între istoria şi critica literară, între critică şi estetică, chiar în interiorul criticii, între ideologie şi discurs, în absența unui principiu ordonator care să alimenteze câştigurile într-o construcție de concepție sistemică şi flexibilă în articulațiile ei, având „puncte de plecare şi de sosire" (după o expresie preferată de D. Popovici) în textul eminescian.

În cazul aplicat al eminescologiei, relația istorie-critică literară, se subsumează relației ideologie-discurs, şi are drept echivalent o imagine subiectivă, deformatoare pentru primul element al ecuației şi o exersare a metodelor critice, pentru cel de-al doilea, provocând critica la un act de înnoire. Motivația angajării autorului în abordarea criticii eminescologice ține atât de natura subiectului, pentru care lipsesc sintezele[7] cât şi de necesitatea orientării cercetătorului român, a limpezirii apelor în haosul eminescologiei şi, de aici, găsirea punctelor de rezistență în amendarea unor metode şi principii[8]. Inovația adusă de studiile lui Popovici pentru fenomenul receptării lui Eminescu s-a petrecut la cel puțin trei nivele: la nivelul obiectivelor, prin lărgirea domeniului de investigare, (nevoia unui Eminescu global şi total), al construcției critice, printr-o nouă motivare a raportului dintre cele două tendințe, (critica raționalist-ştiințifică şi cea idealist-metafizică), cât şi la nivelul metodei critice (analiza dublată de sinteză), în spectrul orientărilor moderne de abordare a textului literar. Cele trei studii ale lui D. Popovici, *Eminescu în critica şi istoria literară română* (1947), *Poezia lui Eminescu* (1948) şi *Romantismul românesc* (1952), formează un tot organic, atât prin mişcarea de idei, substratul ideologic al literaturii eminesciene, cât şi prin metode şi stil, a căror rază de acțiune conturează în final tipul de critică specifică lui D. Popovici şi care se întinde până la critica eminescologică de azi. Cele două părți ale studiului-curs, din anii universitari 1945/1946, respectiv 1946/1947, au meritul că iau în discuție, fără nici un fel de complex şi cu o mare doză de obiectivitate critică, cele două atitudini fundamentale în complexul receptării lui Eminescu, prima de "glorie negativă", care a deschis un curent al contestărilor, cealaltă de interpretare pozitivă, critic-ştiințifică şi de fixare a valorii poetului în literatura română şi universală. Piatră de încercare şi material de exersare a criticii, poezia eminesciană a dat prilejul celor două curente "să-şi precizeze idealul şi metodele de cercetare"[9], să provoace chiar critica românească să iasă din canon spre o deschidere către interpretările moderne, inovând-o structural şi metodologic şi provocând-o la o reconsiderare

[7] „în cultura română nu există un studiu de sinteză a istoriografiei eminesciene", în D. Popovici, *Studii literare*, VI, Ed. Dacia, Cluj,1989, p.7, ediție de Ioana Em.Petrescu

[8] „…în ce măsură istoria se repetă sau nu, în ce măsură anumite caracterizări ale operei juste sau interesante, au făcut carieră în ştiința românească/…/unele idei ajung cu vremea să fie descoperite de fiecare generație de critici şi că fiecare din acestea nutreşte convingerea mândră că descoperirea îi aparține în mod exclusiv", *Op.cit.*, p.7

[9] D.Popovici, *Poezia lui Eminescu*, Ed.Tineretului, Bucureşti,1969, cu o prefață de Ioana Em.Petrescu, p.4

în principii şi metodă.[10] Din punct de vedere metodologic, contribuția lui D. Popovici aduce nu doar un inventar al studiilor eminescologice, prin perioada pe care o acoperă, de la Titu Maiorescu la D.Caracostea, ci instituie o dinamică a ideilor, în înțelesul unei istorii literare interne a fenomenului. Este, mai degrabă, o critică a ideilor în eminescologie, din care extrage punctual inovațiile, tipul de critică, metodele şi instrumentarul critic.

3.Paradoxurile contemporaneității

Uitându-ne în contemporaneitatea imediată şi încercând să conturăm o schiță, un tablou al eminescologiei, acoperind atât istoria ei, cât şi structuri ori tipologii critice, constatăm două sincope, ele însele un paradox al criticii în domeniu: primul este legat de indecizia terminologică, al doilea de absența unor instrumente de explorare a imaginarului eminescian, de tipul unor dicționare specializate în Eminescu[11].Câteva tentative, de relansare a cercetării asupra eminescologiei, deocamdată doar la nivelul unor studii de caz, cu deschidere spre sinteză[12], sau la nivelul unor încercări de totalizare şi globalizare[13], ne dau speranțe că cercetarea asupra criticii lui Eminescu conturează instituie un act de cultură națională. Semne bine-vestitoare vin dinspre Iaşi, unde atât catedra Eminescu, cât şi colocviile studențeşti şi „Caietele Mihai Eminescu" editate au acest prilej, vor da, cândva, sinteza mult aşteptată. Inițiativa, tot de la Iaşi, a lui Ioan Constantinescu, de a realiza un ciclu de studii despre critica criticii lui Eminescu, prin editarea *Studiilor eminescologice*, în colaborare cu Biblioteca Județeană Botoşani[14]

Problema receptării critice a lui Eminescu(statut, definire, clasificare şi ordonare, circulația ideilor între eminescologi) ar trebui preluată de echipe profesioniste, cu atestare academică în domeniu. Spunem aceasta, fiindcă e de observat că majoritatea autorilor de asemenea studii de eminescologie au fost sau sunt profesori universitari, care şi-au dedicat aproape întreaga carieră universitară preocupărilor din zona Eminescu. Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, Tudor Vianu, D.Caracostea, G.Ibrăileanu, George Călinescu, D.Popovici, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Ioana Em.Petrescu, Iosif Cheie Pantea etc, au fost în primul rând profesori şi mentori de şcoală, care au susținut cursuri şi seminarii Eminescu, din care apoi şi-au dezvoltat studiile eminescologice. Traseul acesta al cercetării operei eminesciene, de la catedră la critică şi istorie literară, reface, într-un fel traseul logic pe care-l urmează ori ar trebui să-l urmeze orice curs Eminescu, mai întâi o istorie a ideilor în receptarea critică, apoi o situare şi raportare a celui de la catedră în interiorul operei, de la care poate angaja în cele din urmă propriul studiu[15].

---

[10] "Poezia lui Eminescu a aerisit capetele, chiar când acestea se păreau închise față de orice suflu înnoitor", în *Eminescu în critica şi istoria literară română*, vol. *Studii literare*, VI, ediție de Ioana Em.Petrescu, Ed.Dacia, Cluj, 1989, p.8

[11] O bună inițiativă a avut-o Dumitru Irimia, cu *Dicționarul limbajului poetic eminescian*

[12] E cazul cărților de cronică a studiilor eminescologice realizate cu hărnicia devotată a lecturilor, de Constantin Cubleşan, din care dăm câteva, *Eminescu în conştiința critică*, *Eminescu în perspectivă critică*, *Eminescu în orizontul criticii* ş.a.

[13] Proiectul lui Mihai Cimpoi, deschis cu *Mihai Eminescu. Dicționar enciclopedic Eminescu*,(Ed. Gunivas , Chişinău, 2012)

[14] Ciclul *Studii eminescologice*, început de Ioan Constantinescu, a ajuns la volumul 15 în 2013, coord. Viorica S. Constantinescu,Cornelia Viziteu, Lucia Chifor,

[15] Această „lecție" în predarea lui Eminescu în facultate, ne-o oferă D.Popovici, pentru care predarea eminescologiei precede studiul propriu-zis al operei:" Înainte de adânci opera însăşi a scriitorului,am socotit

Terminologie lingvistică

Termenul a stârnit atâtea pasiuni şi critici, figurând printre „intruşii" lingvistici, fără obiect şi definiţii, încă de la Călinescu şi până la noi[16], încât s-a dezgolit atât de sens, cât şi de obiect. Născuţi pe teren românesc, mult mai târziu, neinventariaţi încă de vreun dicţionar etimologic, termenii „eminescian", „eminescianism", „eminescolog,-ie" intră în uzul lexicului prin fenomenul „derivării regresive", ca de altfel al celorlalte eponime similare (blagian, sadovenian). Nicolae Georgescu, într-un articol amplu din 2009, repune în actualitate această târzie recuperare a termenului, după ce s-a scris atâta în acest domeniu al criticii despre Eminescu[17]. Distanţa dintre manifestarea criticii despre Eminescu şi consemnarea ştiinţei respective, în lexicoanele româneşti, se datorează, crede autorul, lipsei, de consistenţă ştiinţifică a acestei critici, dar şi absenţei unei instituţii care s-o legitimizeze ca atare :" Nu există ştiinţa ca atare, în sensul că nu are instituţiile aferente. Nu există în nomenclatorul naţional de meserii şi profesiuni aceea de *eminescolog*. Nu-ţi poţi da doctoratul în *eminescologie* ca ştiinţă". *Dicţionarul limbii române moderne*, ediţia D.Macrea, din 1958, consemnează doar derivatul adjectival, „eminescian,-ă","care aparţine lui Eminescu, privitor la Eminescu, în genul operei lui Eminescu"[18], pentru ca în 1978, *Dicţionarul de neologisme* al lui Florin Marcu şi Constant Maneca, să aşeze încă trei termeni, din acelaşi areal Eminescu, „eminescianism", „eminescolog", „eminescologie". Lăsăm la o parte explicaţia deturnat-ideologică a primului termen, pentru ca la ceilalţi să definească evaziv dacă eminescologia este sau nu ştiinţă, reducând-o la studiu sau cercetare[19]. În *Suplimentul* la DEX, ediţia Ion Coteanu,L.Seche,M.Seche, din 1988, se aduce o corecţie termenului „eminescianism", mult mai aproape de sensul său, acoperind conţinutul care se cunoaşte şi azi, „ceea ce este specific gândirii şi operei eminesciene, tendinţă de a prelua şi cultiva teme şi motive eminesciene"[20]. Interesantă ni se pare motivarea derivării cuvântului „eminescologie", „de la Eminescu (după *dantologie*)", deschizând calea spre constituirea de sine a unei ştiinţe critice[21]. Pe aceeaşi explicaţie şi DEX-ul din 1996 reia toţi cei patru termeni conecşi. În fine, *Noul dicţionar explicativ al limbii române* (Nodex), din 2002, înregistrează prima oară eminescologia drept „ramură a ştiinţei care se ocupă cu studiul vieţii şi operei lui Mihai Eminescu (din Eminescu-logie)".

Din acest excurs în jurul termenilor derivaţi din Eminescu reţinem două semnificaţii pentru ce are să devină postumitatea eminesciană în zona istoriei şi criticii literare, dar şi a

necesar să vedem cum s-a oglindit activitatea lui în spiritul criticilor contimporani poetului şi în spiritul generaţiilor ce s-au ridicat în urma lui", în D. Popovici, *Op.cit.*, p.7

[16] Revista *Dilemateca*, nr.9, februarie 2007 publică un întreg „Dosar Eminescu", cu contribuţii ale lui Marius Chivu ,Ioana Bot, Matei Florian, în care termenul „eminescologie" este repus în discuţie, direcţia studiilor fiind cea care a făcut eroarea „ orientării către *obiect*, iar nu cum ar trebui, orientată către *concept* „ (Ioana Bot, *Obiectul* singular *al eminescologiei*), p.24

[17] „Ceea ce se numeşte de vreo 50-60 de ani, *eminescologie*, are mai mult pretenţia de a fi expresia unei ştiinţe", în *Eminescologia la ora exactă, România literară*, nr.32, 2009

[18] *Dicţionarul limbii române moderne*, Ed. Academiei R.P.Române, Bucureşti, 1958, p.275

[19] „*eminescologie*, studiul vieţii şi operei lui Mihai Eminescu", iar „*eminescolog*, cercetător, specialist în eminescologie", în *Dicţionar de neologisme*, Ed.Academiei R.S.România, Bucureşti, 1978, p.390

[20] *Dicţionarul explicativ al limbii române*, supliment, Ed.Academiei R.S.România, 1988, p.54

[21] „Consemnarea termenului *eminescologie* într-un dicţionar academic s-a făcut cu scopul şi speranţa că această ştiinţă (numele este format, după cum vedem,cu „logos", definirea universală a ştiinţelor) va deveni cu adevărat ştiinţă", în N. Georgescu, *Eminescologia la ora exactă*, art.cit.

culturii în genere: prima ce ține de eminescianism şi eminescian deschide şi motivează o stare culturală, ca şi o manifestare rezervată poetului național, celălalt termen, eminescologie-eminescolog, instituie cercetarea cu caracter de știință a operei eminesciene. Că lucrurile nu stau aşa, aici acelaşi N. Georgescu avansează câteva sugestii constructive, pentru a umple cu substanță termenul intrat în dicționar. Căci „instituția Eminescu" este una națională:" statul mai are de făcut un institut Eminescu, o catedră Eminescu, de instituit meseria de eminescolog în nomenclatura muncii, de făcut chiar o enciclopedie Eminescu". Cu acest puseu, revenim la ipoteza avansată la începutul acestei secvențe, da, eminescologia aşteaptă analize şi teoretizări de la echipe de specialişti, pasionați şi responsabili, după modelul Perpessicius.

Fiindcă eminescologia ca știință despre Eminescu şi-a lărgit mult câmpul de investigare, un prim criteriu de tipologizare, cu structuri subsecvente, ar fi după obiectul de investigare:

a) *eminescologia non-literară,* care ca obiect cercetarea aspectelor extraliterare (economia, politica, filosofia, sociologia, mitologia etc), care subîntinde şi criteriul evenimentului cultural marcant pentru Eminescu (manifestări publice culturale şi artistice, aniversare ori comemorative), eminescologia factuală.

b) *eminescologia literară*, care are ca obiect creația fictivă şi formele discursului literar eminescian. Ea subîntinde criteriul domeniului, derivând astfel eminescologia critică (studiile despre operă) şi eminescologia istorică (biografie, edițiile, corespondența, bibliografii etc).

În ce priveşte eminescologia critică, criteriile de tipologizare au la bază obiectul de investigare (poezia, proza, încercările dramatice, publicistica), principiile şi metodele critice, fundamentele teoretice ale constructului critic, reperele critice folosite. Pentru a da un plus de rigoare şi unitate, am recurs la descrierea a câte unui studiu, după un tipar pe care l-am numit „fişă eminescologică", cu rol de instrument de lucru. Aşadar, avem: *Eminescologia estetică* are ca obiect analiza operei eminesciene din perspectiva principiilor şi criteriilor estetice ale teoriilor despre artă, şi care motivează poeticitatea prin structuri ideatice şi motivice (figurații poetice, simbolistică poetică, atitudini şi sentimente).Foloseşte ca metode critice analiza secvențială, comparativismul, stilistica poetică. Intră în această categorie studiile lui M. Dragomirescu, Tudor Vianu.

Eminescologia impresionistă are ca obiect analiza operei eminesciene prin descrierea operei pe diferite nivele tematologice, cu indicarea sugestiei de lectură. Foloseşte ca metodă critică de bază structura analitică şi fragmentul analitic. Aparțin acestei zone studiile lui Gherea, N.Petraşcu şi, parțial, George Călinescu.

Eminescologia de sinteză are ca obiect opera eminesciană în globalitatea manifestărilor scrisului, pe baza unor suprastructuri critice care fundamentează imaginarul eminescian. Metodele critice la îndemână sunt istoria ideilor, filosofia, psihologia artelor, comparativismul, sinteza integratoare. Intră în această arie studiile lui George Călinescu, Eugen Lovinescu, Tudor Vianu, D. Popovici.

Eminescologia ontologică analizează opera eminesciană din perspectiva filosofiei Ființei/Neființei motivând o viziune reflexivă asupra lumii şi existenței. Instrumentul principal al acestui tip este eseul filosofic şi ontologia limbajului. Constantin Noica, Mihai Cimpoi, Constantin Barbu sunt reprezentanții acestei orientări.

Eminescologia modelară are ca obiect interpretarea operei eminesciene pe baza unor paradigme epistemice cu funcţie de construcţii modelare, înscrise într-un edificiu critic a cărui motivare se găseşte în formaţia intelectuală şi filosofică a poetului. Metodele critice preferate sunt filosofia ideilor, fenomenologia ştiinţei, semantica ontologică, critica arhetipală. Ion Negoiţescu, Ioana Em. Petrescu, Dan Mănucă sunt câţiva din această serie.

Eminescologia formalistă şi a configuraţiei are ca obiect analiza operei eminesciene din perspectiva variantelor şi versiunilor care compun opera finală, precum şi analiza versificaţiei şi prozodiei. Metodele preferate sunt critica genetică, stilistica poetică, structuralismul, simbolismul fonetic. Este inaugurată de Anghel Demetriescu şi continuată de Garabet Ibrăileanu, D. Caracostea, Tudor Vianu etc.

Eminescologia izvoarelor cercetează opera eminesciană prin stabilirea resurselor de conţinut la nivelul asimilării unor concepţii şi viziuni, atât din zona poeziei moderne, cât şi din cea a filosofiei. Metode principale sunt comparativismul şi filosofia artei. Tudor Vianu (Eminescu şi Schopenhauer, Hegel), Zoe Dumitrescu Buşulenga, Iosif Cheie Pantea, M. Cimpoi.

Câteva soluţii de abordare a eminescologiei, ca punct de pornire necesar în vederea stingerii ori atenuării paradoxurilor criticii, ar constitui un instrumentar pentru o viitoare istorie a criticii în domeniu. În primul rând, un ***dicţionar al eminescologilor***, care să statueze condiţia unui asemenea cercetător. Ar intra aici autori deja consacraţi, dar şi tineri cercetători, care, după câteva intervenţii în presa literară sau la diferite manifestări ştiinţifice (colocvii studenţeşti, bunăoară) au continuat preocupările eminescologice printr-un studiu de substanţă, cum e cazul studiilor Ioanei Bot, Marinei Mureşanu, Rodicăi Marian şi alţii. Pasul următor ar fi un ***dicţionar de termeni-concept*** în eminescologie, cu relevanţă pentru circumscrierea operei eminesciene[22]. Există o serie de sintagme, definiţii, coduri poetice, intrate într-o formulă cunoscută în limbajul critic. Astfel de termeni-concept devin operaţionali în identificarea unui demers critic sau a altuia, facilitând accesul la textul eminescian. Trebuie s-o spunem, că tocmai asemenea concepte reprezintă punctul de rezistenţă al cutărui studiu şi că el poate circula între eminescologi pentru raportare sau lansarea altuia. Câteva exemple aici : *Aion*-ul la Rosa del Conte, *timp echinoxial/timp solstiţial* la Ioana Em. Petrescu, *neptunic/plutonic* la Ion Negoiţescu, *departele* la Edgar Papu, *abis ontologic* la Sv.Paleologu-Matta, *natură generală/natură individuală* la Constantin Noica etc. Cele două instrumente pot pregăti terenul *eminescologiei* ***de sinteză***, de care vorbeam, printr-un al treilea, un ***dicţionar de idei în eminescologie***, care poate oferi o imagine globală, integratoare a sistemului critic, pe baza mişcării ideilor între eminescologi. Un asemenea instrument trebuie să numească din start modelul critic, structura şi osatura teoretică.

[22] O parte din aceste sugestii de lucru le-am dezvoltat în volumele *Eminescu, Polimorfismul operei* (Krakow, 2012) şi *Note de curs Eminescu*, Ed. Ţara Maramureşului, Petrova, 2013

LETTER ABOUT TRANSLATIONS

Virgil PODOABĂ, Professor, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The following essay aims to infirm the thesis of the secundarity of the literary translation in regard to the translated work, considering the last, a particular case, even more radical, of the criticism of identification.

It is well known that the criticism of identification tends to diminish to the maximum and, if possible, to cancel the ontic difference between the two instances of the critical act, to deliberately withdraw the presence of one instance and give importance to the other one. This can be done by giving its first instance, the critical subject, or the interpreter, a passive role, so that it will ultimately become available to receive in itself the other instance, the creative subject embodied within the work, to the point of being substituted by it. Homer's Iliad and Odyssey, translated masterfully in Romanian by George Murnu, acquires, according to experts, moments of extraordinary artistic accomplishments, when the translation becomes a radical case, pushed to the extremes, of dissolving the two instances in one unit, i.e. The interpreter subject into the creator subject, diffused and embodied within the work, simply because the condition of the translator/interpreter is closer to that of the creator subject than that of the critic subject who practises the criticism of identification. Why is that?

Firstly, because the translator subject does not use his own words, or other peoples' words, in rendering the translation, as the critic does in the reading of identification, but he uses the very words of the creator subject, in another language than his own. The translation is a phenomenon of substitution of the author of the work by the translator through the medium of another language. This is what we may call difference of translation. The translator works with the words of the other language instead and in the name of the creator subject, striving to be Him. To re-present him in the language in which he translates.

Secondly, we have to take into consideration that the mental process of appropriation and identification of the translator with the work is more complex and more detailed than in the case of the critic of identification. The reading, even when it is reading of identification, is a lot faster than the act of translating. Speed, as opposed to slowness, and all the things this opposition implies, makes the difference between them.

Keywords: literary translation, secundarity, reading of identification, dissolving the other subjectivity, phenomenon of substitution, difference of translation.

Tg.-Mureş şi Topa Mică,
între 1-7 august 2013

Dragă Georg,[1]

Constatai nu demult că prea ne dăm dreptate unul altuia, dar că, pe de altă parte, e bine că avem ce ne da. Firește. Iată însă că vremile aurorale când lupul şi mielul se plimbau felice,

[1] Forma epistolară a lucrării se explică prin faptul că este o reacție a autorului ei la un punct de vedere despre traducere lansat de prietenul său Georg Aescht, unul din cei mai importanți traducători de literatură din română în limba germană, într-una din scrisorile sale către sus-semnatul, constituind, alături de multe altele, ceea ce s-ar putea deja numi "epistolarul nostru". Deşi revizuită pe ici pe acolo, am păstrat forma epistolară a lucrării nu numai din fidelitate pentru expresia gîndului original, ci şi pentru a lăsa să se întrevadă circumstanțele psiho-morale ale naşterii şi elaborării sale, pe care i le datorez lui Georg Aescht.

ținându-se de mână, prin grădina paradisului se suspendă pe moment. Mai ieri, pe o anume temă, nu mi-ai mai dat dreptate întru totul, iar eu ți-am dat ceva dreptate doar din gură, din …cealaltă gură. Vorba poetului, dintr-o *străină gură*.

Iată, acum, nu-ți dau dreptate, şi sper să nu te superi, în privința secundarității traducerii operelor literare, pe care ai afirmat-o ca de la sine înțeleasă de vreo două-trei ori în corespondența noastră de până acuma şi pe care o pui pe aceeaşi poziție cu comentariul, cu critica. Ca şi critica, traducerea e, după tine, un fel de *joc secund* nu, vorba lui Ion Barbu, *mai pur*, ci mai impur. Critica, da, e secundă şi chiar secundară în relație cu opera, în, conform unei schematici triadice proprii de care uzez şi abuzez îndeobşte, – toate cele trei mari alotropii ale sale – chiar dacă într-una aspiră să câştige poziția primă. E secundă, evident, în forma alotropică, tradițională, a criticii de judecată estetică, e secundă, nu mai puțin evident, în cea, modernă, a criticii instrumentale în toate versiunile ei, dar e, în ultimă instanță tot astfel, şi în alotropia ei bazală, adică critica de identificare, chiar dacă aceasta *tinde*, uneori cu destul succes (la Georges Poulet, la Lucian Raicu), să anuleze această poziție secundă, încercând să anuleze independența şi identitatea subiectului critic, personalitatea sa: în linii mari spus, aici, subiectul critic se străduieşte să se retragă din sine şi să se lase *locuit* şi chiar, dacă s-ar putea, *înlocuit* de subiectul creator prezent fie inhibat şi difuz(at), fie exhibat şi tematizat în opera literară. Critica de identificare tinde să diminueze la maximum şi chiar să dizolve *diferența ontică* dintre cele două instanțe ale sale: subiectul critic şi subiectul creator întrupat în operă (sau, în termeni uzuali, obiectul criticat; eu însă nu cred că opera literară sau de artă are, fenomenologic, un statut clar şi exclusiv de obiect între celelalte obiecte ale lumii). Tendința, aici, e de a scoate din joc, de a pune pe tuşă şi de a pasiviza un termen, de a nu mai exista doi, subiectul care a scris şi cel care citeşte, ci numai unul, primul, subiectul creator care se exprimă prin *intermediul* subiectului critic, devenit doar o disponibilitate receptoare, o pasivitate primitoare, o pasivitate care primeşte opera, pe cât cu putință, aşa cum e. Adică, o primeşte inclusiv cu acele cuvintele care-i sunt proprii: ei înseşi, nu lui. Dacă atunci când citeşte, în actul propriu-zis sau în procesul ca atare al lecturii, chiar în timp ce opera e parcursă de privire, lucrurile tind să stea astfel, în schimb, atunci când scrie despre ea, în textul său critic, totuşi, criticul de identificare foloseşte mai mult cuvintele sale, sau oricum altele decât pe cele ale operei scriitorului. Acesta e un fapt real şi capital. Care face diferența. Care-l re-instituie pe critic în poziția de subiect, chiar dacă slăbit …rău de tot. Şi slăbit în măsura în care nu se comentează pe sine, ci opera, nu-şi impune, comentând, propria voință, propria autoritate, ci pe aceea a operei, străduindu-se, pe scurt, să descrie spiritul ei, care a creat-o, nu pe al său propriu, chit că în cuvintele lui, nu ale ei. Dar rămâne, totuşi, un subiect, în ciuda năzuinței şi strădaniei contrare, tocmai în măsura în care şi pentru că îşi foloseşte cuvintele proprii, propriul limbaj, un analogon contras al operei. Această situație am trăit-o, ori de câte ori a fost nevoie să practic acest fel de critică, pe propria piele: identificare cu subiectul creator întrupat în operă pe parcursul lecturii, în modul cel mai pur în secvențele în care uitam de mine citind, apoi, vrând nevrând, revenire la mine, chit că încercând să rămân cumva transpus în spiritul celuilalt şi practicând un fel de mimeză stilistică a operei sale, pe parcursul scrierii textului propriu.

În momentele sale de vârf sau în secvențele ei de reuşită deplină, cum spun cunoscătorii că sunt, de pildă, *Iliada* şi *Odiseea* în tălmăcirea lui George Murnu (1), dar şi, pe-aproape, *Divina Comedia* în cea a Etei Boieriu (2) sau *Gargantua* în aceea a lui Romulus

Vulpescu (3), traducerea literară e un caz mai radical, aş zice chiar extrem, de încercare de anulare a doi-ului, de *dizolvare* a doi-ului în unu, adică a subiectului traducăror în subiectul creator difuzat şi întrupat în operă, fiindcă, în ea, condiția traducătorului e mai aproape de aceea a subiectului creator decât de cea a subiectului critic din critica de identificare.

O dată, pentru că subiectul traducător nu foloseşte, în traducere, cuvintele sale, sau cuvintele altora, ci cuvintele subiectului creator într-o altă limbă decât a sa. Traducerea este un fenomen de substituție a autorului operei de către traducător prin *inter-mediul* unei alte limbi. Aceasta s-ar putea numi *diferență de traducere*. Traducătorul lucrează în cuvintele acelei alte limbi *în locul* subiectului creator şi în numele lui, străduindu-se din răsputeri să fie El. Să-l re-prezinte în limba în care-l traduce. Adică, să re-simtă ce a simțit el, să re-trăiască sentimentele lui, să gândească încă o dată ce a gîndit el, să re-voiască ce a voit el. Dar şi să re-cunoască şi să re-trăiască lumea şi cultura în care s-a născut opera lui. Altfel spus, re-ia totul în numele lui. Aşa va fi făcut George Murnu în numele lui Homer. Murnu e un alt nume al lui Homer. E numele lui Homer în limba română. În traducere, traducătorul e subiectul creator, scriitorul, sau măcar tinde să fie cât mai...el. În limba română, George Murnu este Homer. Sau măcar tinde să fie cât mai...el. Marele traducător, traducătorul autentic se străduieşte pe brânci, cum sunt sigur că ai făcut şi tu cu *Pădurea…* lui Rebreanu (4), să transpună în echivalentele cele mai adecvate ale limbii în care traduce cuvintele şi structurile gramaticale ale limbajului scriitorului şi referenții săi extralingvistici: traducătorul nu se transpune doar în pielea subiectului creator, ci şi în aceea a lumii sale şi culturii acestei lumi.

În al doilea rând, condiția traducătorului e mai aproape de aceea a subiectului creator decât de cea a subiectului critic din critica de identificare şi pentru că procesul mental de apropriere şi de identificare a traducătorului cu opera e mult mai complex, mult mai în detaliu decât cel al criticului identificare. Criticul se identifică cu ea mai curând *en gros*. El nu preia în sine opera chiar cuvânt de cuvânt sau, dacă o face, nu-i dă destul timp să se aşeze în el, nu-i trece prin degetele psyche-ei proprii fiecare fonem, fiecare lexem, fiecare morfem, fiecare reprezentare, fiecare simbol, fiecare element constitutiv, ligvistic si extralingvistic, ci numai structuri mai vagi, mai puțin analitice. Lectura, fie ea şi de identificare, e mai rapidă decât traducerea, se face mult mai în viteză decât aceasta. Viteza, respectiv încetineala, lentoarea, cu implicatele lor, le diferențiază una de alta.

Fireşte, traducerea, ca şi critica de identificare, e un fenomen de intersubiectivitate, dar mult mai radical decât în critică. Aici, tendința doi-ului de a fi unu e agravată la extrem. Ce-i drept, rar, se poate merge până acolo încât traducătorul să se identifice într-atât cu scriitorul şi cu lumea operei lui, să fie într-atât de celălalt şi să se impregneze într-atât de lumea lui, încât să-l facă să se chiar depăşească pe sine însuşi în traducere, să-l ajute să apară mai bun în traducere decât în original, eliminându-i punctele slabe sau corijându-le tacit, iar el însuşi, traducătorul, apropriindu-şi, în traducerea sa, condiția primordialității, chiar dacă sub numele scriitorului. Dacă al doilea reuşeşte să atingă identitatea cu primul, ba chiar uneori să-l aducă pe acesta într-o ipostază superioară lui însuşi, atunci nu mai există primul şi al doilea, ci doar unul, chiar dacă sub două nume. Logic? Paralogic?

Întrucât am tradus puțin, dar am tradus, această împlinire existențială a traducătorului nu o pot atesta prin propria experiență, dar o pot propune altora, de pildă ție, care au tradus mult şi bine, spre confirmare sau infirmare (5).

Deşi ți-am promis să-ți scriu despre ideea mea vizând *Pădurea spânzuraților*, n-o mai fac fiindcă nu ai dat nici un semn că te-ar interesa. De altfel, nici despre traducere n-ai dat un astfel de semn. Cum, însă, de vreo săptămână m-am apucat de aceasta scrisoare (mereu întreruptă), îți trimit ceea ce am scris…cam prea pe lung. Dacă n-ai suficient timp să citeşti asemenea scrisuri, poți să le ignori.

Nooo, că nu-i nici un bai.

Să fim războinici şi blânzi !

Cu drag,Virgil

NOTE:

1. Homer, *Iliada*, în româneşte de G. Murnu, Studiu introductiv şi comentarii de D. M. Pippidi, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956; *Idem*, *Odiseea*, în româneşte de G. Murnu, Studiu introductiv şi comentarii de D.M. Pippidi, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956.
2. Dante, Aligheri, *Divina Comedia*, în româneşte de Eta Boieriu, EPLU, Bucureşti, 1965.
3. François Rabelais, *Gargantua*, în româneşte de Romulus Vulpescu, EPLU, Bucureşti, 1963.
4. Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, ediție şi postfață de Niculae Gheran, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 1992.
5. Discuția cu Georg Aescht despre traducere a continuat în încă două schimburi epistolare. Redau, mai jos, în *Addenda*, fragmentele din cele două scrisori ale mele dedicate acestei teme:

ADDENDA

Despre plural în traducere şi diferența de lume

Topa Mică,
11-12 august 2013

Dragă Georg,

Am revăzut, azi, textul trimis ție ieri. Nu se întâmplă niciodată să-mi recitesc vreun text fără să am ceva de corectat, de adăugat sau de revizuit. Orice text pot să-l tot rescriu până la moarte. Într-atât de precar sunt. Perdonami.

Chiar dacă traducerea,

caro mio,

are un statut atât de incert, cum spui ca unul care şi-a ros coatele cu ea, chiar dacă nu este definibilă, ea este, totuşi, descriptibilă. Ceea ce ai făcut şi tu vorbind-mi despre starea ei indefinibilă, cumva amorfă. Asta am încercat şi eu, văzând-o că un caz mai radical al criticii de identificare: adică, s-o descriu după un model prealabil, pe care l-am tot folosit şi rindeluit.

Cred în continuare că, în primul ei stadiu, traducerea e o lectură mai complexă şi mai analitică, în sens etimologic, chiar decât critica de identificare şi că, la masa de scris, cel

puțin, îl pune în joc în întregime pe traducător, determinându-l să se lase ocupat aproape complet de opera tradusă, chiar dacă asta nu se mai vede şi în stadiile următoare ale traducerii, când e obligat să facă compromisuri cu celelalate instanțe ale ei, precum cititorul, lumea sau specificul limbii în care se face transportul ei.

Dar obiecția ta e implacabilă şi inconturnabilă. Da, traducerea are loc între două lumi şi se adresează cuiva, altminteri n-ai cum s-o pui pe piață, cum ți se-ntâmplă ție cu unele din cărțile românaşilor (cum îşi alinta cu condescendență bunicu' meu compatrioții) transpuşi în germană. Termenii pe care pui tu accentul – reprezentarea lumii, cititorii şi, mai ales, condiția specifică limbilor – eu ori i-am ignorat, ori nu i-am pus la treabă. Condiția, uneori, radical diferită a celor două limbi am ignorat-o de tot, fiindcă n-aveam habar de ea. Cititorii i-am scăzut la unul: adică, la tine, Georg, tălmaciul şi interpretul. Re-prezentarea lumii, de fapt, re-prezentările lumilor între care se joacă tra(ns)ducerea, am luat-n cătare, dar n-am tras în ea decât un foc-două şi apoi am pus puşca la rastel. Am pasivizat-o. Aşa e cum laşi să se-nțeleagă, traducerea nu e doar o relație intersubiectivă cum am descris-o eu, absolutizând termenii şi relația fundamentală care o face posibilă. Ceilalți termeni îi dau de furcă traducatorului.

Şi totuşi, cel puțin în cazul traducerii marilor opere, nu cred că termenii puşi la lucru de mine pot fi săltați cu totul. Dacă nu realizezi intimitatea cu opera, dacă nu te straduieşti să o retrăieşti şi înțelegi cât mai fidel cu putință, dacă absolutizezi temenii despre care vorbeai, nu cred că poți să găseşti pentru opera traslată, cu expresia lui Eliot, „corelativii obiectivi" adecvați: cei prin care să faci inteligibilă acea lume anume, reprezentată în opera originală (şi nu alta), într-o altă limbă şi o altă cultură. Altfel, cred că rişti să traduci o altă carte decât cea a celui a cărui nume e pe copertă, aceasta din urmă, de pildă, *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu, devenind un simplu pre-text. Dacă ții prea mult cont de cititorii străini, dacă le dai totul, rişti să manipulezi opera până acolo încât să ajungă doar un pre-text pentru un produs nou, făcut în dârdora cititorilor. Pe scurt, rişti să rescrii cartea în numele lor, ca-n serialele cinematografice sau în telenovele, care nu sunt scrise decât nominal de cei care semnează scenariul şi regia, ci, la urma urmelor, de spectatori. Dând un prea mare obol diferenței lingvistice şi celei de reprezentare a lumii, de dragul comodității cititorului (clientul nostru, stăpânul nostru !), rişti să te trezeşti că ai modificat într-atât originalul încât aproape că s-a evaporat de pe masa ta, cu înțelegerea lui adecvată cu tot, rod totuşi, în primul rând, al lecturii de identificare intersubiectivă.

Ş-apoi, la urma urmelor, nu cred că cititorii de azi – atâția câți vor mai fi supraviețuind în epoca împlinită a imaginilor asupra lumii anunțată de Heidegger – refuză mereu diferența sau clachează mereu în fața diferenței, prezumție subînțeleasă de prea marea grijă de a li se da mura-n gură: mura propriei lor culturi în gura redusă doar la funcția acefală a mestecatului, precum aceea a pesonajului din *Povestea unui om leneş* de Creangă. Nu cred că ei se pasionează numai de ceea ce se asemănă cu ei şi cu lumea lor, de ceea ce cade în orizontul lor de aşteptare, ci cred, dacă mă iau după mine însumi când citesc, că sunt pasionați în egală masură şi de diferență: de ceea ce le contrariază – sau doar di-feră de – acest orizont. Eu unul, cel puțin, sunt un asemenea cititor. Şi cu siguranță, nu sunt singurul, ba chitesc că şi tu mi-eşti tot unul dintr-ăştia. Citesc, de pildă, *Iliada* şi *Odiseea*, dar şi, ca să dau doar câteva exemple de *epica magna* în versuri şi proză, *Divina comedia*, *Don Quijote*, *Faust*, *Moby Dick*, *În*

căutarea timpului pierdut sau *Ulise* şi pentru – de nu cumva chiar în primul rând pentru – diferența de lume. Mai ales poemele homerice sunt relevante pentru ceea ce spun, fiindcă mă seduc mai cu seamă prin diferența radicală față de lumea mea. Desigur, toate aceste opere conțin nivele actualizabile şi compatibilizabile cu mine şi cu lumea contemporană mie, dar şi altele, pe veci ori numai momentan, revolute şi incompatibilizabile. Pot să mă las locuit – şi încă cu pasiune ! – şi de ceea ce e diferit de mine, de lumea şi de cultura mea, pot, chiar, să mă las ocupat complet de Diferență, tocmai pentru a o trăi şi înțelege cât de cât. E ca atracția dintre masculin şi feminin, între care, dincolo de asemănări, există o diferență radicală, etalată în toate culturile din toate timpurile. Încerc să mă las locuit şi chiar înlocuit uneori, să mă identifiic chiar şi cu ceea ce pare imposibil să mă identific.

Ținând cont de cele aflate de la tine şi de cele, mai incerte, propuse de mine, poate că asta ar putea fi axioma bunului traducător: să împaci toate caprele cu toate verzele şi să posibilizezi imposibilul.

Dar tu ştii cum stau cu adevărat lucrurile. Existențialmente ştii. Eu doar mi-am dat, cum se zice şmechereşte pe-aici, cu presupusul.

Cu drag,
Virgil

Despre *Pădurea…* lui Rebreanu şi tra(ns)ductibilitate

Topa Mică la 15 August,
de Sfântă Mărie, ora 6. 30

Dragă Georg,

Ieri am dat ultima lovitură de coasă în fundul Râtului şi am incendiat fânul ce se uscase. Mă dor toate cele, inclusiv unghiile, şi parcă-mi pare rău c-am terminat hectarul. Dar las că vine ea, otava… Şi dă-i şi luptă… Şi dă-i şi luptă…din nou.

Azi, de Sfântă Mărie, se împlinesc deja 3 ani de când a adormit mama. (…)

Azi mă reîntorc la proza mureşeană.

Despre *Pădurea…* lui Rebreanu şi traductibilitate, înainte de plecare, doar o temă mai veche, însă nucleul a ceea ce aş avea de spus.

Ajuns la extrema alienării sale de propria autenticitate, ca o consecință a educației sale imperiale şi a altor factori de presiune ideologică, Apostol Bologa va face calea-ntoarsă, la autenticitate, grație celei mai puternice experiențe din viața sa: experiența revelatoare, contingentă şi privată, a apartenenței la ai săi, chiar revelația acestei apartenențe, care va produce un *capovolgimento* în biografia lui. De aceea, cuvântul care i se potrivește din plin e acela german de *Erfahrung* în sensul în care e folosit de Hegel sau Heidegger. În concret, e vorba, cumva, de experiența specificității sale naționale sau, poate mai bine, a apartenenței la ceva foarte important, mai cuprinzător decât el însuşi, precum un etnos, o patrie proprie, dar nu atât în sens politic, cât existențial, care face din *Pădurea…* un roman patriotic substanțial (de la lat. *substare,* a sta dedesubt), nu retoric. E singurul roman într-adevăr patriotic pe care-l avem, pentru că e fondat pe această experiență revelatoare a subiectului care-o trăieşte,

Apostol Bologa. Experiență care-i conferă, firește, autenticitatea existențială şi specificitatea insubstituibilă.

Totuşi, această experiență nu are decât, lucru capital!, o față particularizantă, contigentă şi privată, închisă şi întoarsă spre sine, unicizantă. Căci ea nu este trăită doar de cineva anume, doar de Apostol Bologa, şi nu rămâne ferecată în ființa acestei persoane anume, ci este totodată, pe cealaltă față a ei, foarte deschisă spre ceilalți, chiar spre universal: e, altfel spus, şi o experiență, dacă nu universală de-a binelea, atunci aproape universal răspândită. Diseminată, cum zic azi aproape toți, pe-aici. Universal diseminată, chiar dacă nu sub forma asta. Fiecare are o apartenență bazală, fiecare aparține de ceva esențial şi vital pentru el: de o religie, de o ideologie, de un grup, de o gaşcă etc. Chiar şi sub forma particulară în care o pune Rebreanu în roman, au trăit-o destui, inclusiv destui germani răspândiți în cele patru vânturi. Acest fel de simili-universalitate o face şi tra(ns)ductibilă. Din acest punct de vedere substanțial, Rebreanu nu are probleme, dacă traducătorul reuşeşte să se identifice cu ea, cum sunt sigur că ai făcut. E genul de substanță (firește, nu numai cea rebreaniană), altminteri, foarte variată, care constituie miezul oricărei traduceri şi care o face posibilă. Dar mai întâi e chiar miezul şi nucleul genetic al operei adevărate. O găsim întotdeauna la marii scriitori. La cei mediocri nu prea. Eventual, aceştia produc o mimeză a ei… Treaba lor ! Nu ne încurcăm cu ei.

Dar apar, la Rebreanu, acele „pasaje ale unei exaltări disperate (sau disperări exaltate)". Pasaje buclucaşe care nu au priză la nemți şi nici la alții, nici chiar la mine. Ce faci, vorba ta, cu ele? Ce faci, în genere, cu pasajele neprizabile în cultura în care transporți opera mare?

După mine, există două soluții. Ori le înlocuieşti cu ceva, cu cu totul altceva, prizabil în acea cultură şi în spiritul operei, dar pentru asta trebuie să fii de nivelul genialității autorului ei şi, în plus, nu avem, nu am eu, exemple de traducători care să fi procedat astfel, ori adopți, fie şi cu titlu de experiment vesel, soluția franțuzească: se spune că traducătorii francezi când dau peste pasaje ininteligibile pentru cititorii din Franța nu se sinchisesc prea tare de ele şi le saltă pur şi simplu. Ce zici de asta? Eu zic că e o soluție foarte în regulă în neregula ei. Perfectă şi pentru Rebreanu. De fapt, nu ne interesează decât ceea ce e viu într-o operă oriunde şi, dacă se poare, oricând. Să fim duri şi, mai cu seamă, elitişti, acum când cultura de elită e pe ducă.

Se mai spune ca soluția franceză face, uneori, minuni: face ca anumite cărți să fie mai bune în franceză decât în original. Şi cum? Doar lasând în plata Domnului pasajele ininteligibile celor pentru care traduci, adică pasajele prea idiomatice sau prea răsuflate istoric.

Cu vitejie exclusivistă şi elitistă,
Virgil

THE SUPREME POETESS FROM THE LAND OF THE MOTS (FLORICA CIURA)

Al. CISTELECAN, Professor, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The article reconstructs the life of the poetess Florica Ciura (Ciura-Ştefănescu) and analyzes her poetry.

Keywords: Florica Ciura, Florica Ciura-Ştefănescu, poets-actors, Transylvanian poetry, Aron Cotruş, eroticism, sensuality, irredentism.

Foarte tare se repede în mandarinii criticii ardeleneşti din anii '30 prefaţatorul *Brizelor* Floricăi Ciura – I. Ch. Severeanu, făcîndu-i pe toţi cu ou şi cu oţet pentru că n-au ajutat-o pe juna poetă să iasă în lume, cu toate că era deja "un condei /…/ viguros, capabil să ducă lupta peste orizonturi nebănuite şi care începe de pe acum să se contureze în hora literilor româneşti".[1] (Severeanu făcea pe bună dreptate cauză cu Florica, fiind el însuşi un poet ignorat de închipuiţii "pontifi"; a trăit între 1912-1972 şi a publicat, în 1942, un volum de sonete – *Flori caligrafice* – la Editura Ţara din Sibiu; în timpul refugiului apărea adesea pe prima pagină a *Luceafărului* cu cîte-o poezie de context, iar în 1946 e ales vicepreşedinte al Asociaţiei Scriitorilor Români din Ardeal – preşedinte era Victor Papilian; asociaţia e repede interzisă, dar Severeanu avea ceva trecere dacă a fost ales; supărarea lui ar fi fost, desigur, şi mai grozavă dacă ar fi văzut că posteritatea e şi mai ingrată decît "pontifii" – şi cu el, şi cu Florica; pe Florica, deşi actriţă de relativ succes, n-o bagă în seamă nu doar dicţionarele literare, dar nici baremi antologia de poeţi-actori).[2] Iată însă cum le zice, inimitabil şi supărat foc, Severeanu însuşi: "nepretîndu-se la măgulirea lăfăirii pretinşilor pontifi literari ardeleni în oglinda miraculoasă a propriei lor supra-dărnicii, în timp ce ar fi tras vehement şi clopotele încîntărilor de sine, F. Ciura n-a găsit pe nici unul din aceşti 'consacraţi' – deşi cunoaşte personal pe cîţiva – care luînd-o cu o mînă de tortiţă, iar cu cealaltă fluturîndu-i pe subt nasul cititorilor sau al editorilor manuscrisul, împreună cu zîmbetele-i curcăneşti de descoperitor al talentelor tinere, să-i servească drept mentor ierusalemic pe cărările publicisticei".[3] (Buf!) Dar chiar şi neluată de tortiţă, Florica tot răzbeşte de una singură, căci, zice coperta a II-a a celei de-a treia ediţii de *Brize*, cele "2400 plachete tipărite în Cluj s-au epuizat în patru luni şi exclusiv în Ardeal". Aşa succes nu prea văd cum s-ar mai putea atinge, azi, de vreo altă ardeleancă, fie ea cît de bravă la poezie. Poate toate la un loc să poată face recordul Floricăi, deşi sunt destul de sceptic pînă şi-n privinţa succesului în lot complet. Măcar că azi sunt ardelence de poezie mult mai bine echipate decît Florica. Nu sunt, însă, cu siguranţă, atît de bătăioase şi de focoase. Florica era moaţă (s-a născut la Abrud, la 31 ian. 1911, şi şi-a făcut liceul la Oradea şi Blaj; a absolvit apoi Academia de Muzică şi Artă Dramatică din Cluj şi a

[1] *Brize*. Poezii. Ediţia a treia, cu o prefaţă de I. Ch. Severeanu, Tipografia "Săteanului", Sibiu, 1934, p. 5.
[2] *Actori poeţi, poeţi actori*, Antologie de Lucia Nicoară şi Cristiana Gavrilă, după o idee de Mircea Ghiţulescu, Prefaţă de Cristiana Gavrilă, Editura Brumar, Timişoara, 2008.
[3] Prefaţă la *Brize*, p. 5.

devenit actriță la Națională clujean;[4] după 1950 joacă mai mult la Teatrul de Stat din Turda; moare la 15 iunie 1985, la Cluj)[5] şi, deci, obligatoriu luptătoare, ceea ce s-a văzut repede şi-n poezie: după ce se încearcă pe modernism, în *Brize*, devine combatantă, iredentă şi patrioată în toate celelalte trei volume publicate (şi semnate Florica Ciura-Ştefănescu): *Ardeal* (Editura cotidianului "Ecoul", Timişoara, 1942), *Apuseni* (Editura ziarului "Ecoul", Timişoara, 1944) şi *Poeme din Țara Moților* (Editura Litera, Bucureşti, 1979). Nu e doar activă, ci şi combativă (şi viceversa). În 1932 ia parte la înființarea Asociației Tinerilor Scriitori Ardeleni (e între fondatori), iar în timpul războiului, ca poetă şi actriță deopotrivă, a participat la şezătorile "demonstrative" organizate de Societatea "Ardealul" (a refugiaților în capitală), recitînd cu mare succces *Cîte focuri ard în noi*.[6] Corneliu Coposu zice chiar că a făcut parte din grupul *Ardealul*, constituit la 1 febr. 1941, dar ilegal pînă la 23 aug. 1944 (tolerat însă; au făcut nu mai puțin de 26 de şezători publice).[7] Era, în orice caz, cel puțin printre ardelenii refugiați, un nume cunoscut: şi Matei Alexandrescu o include, cu două poeme, în antologia lui din 1943,[8] iar părintele Liviu Brînzaş îşi recita în închisoare din Florica.[9] În contextul cedării Ardealului de nord, electriza masele cu poeziile ei mînioase şi disperate, cu retorică abruptă şi directă. Soldaților din regimentul lui George Sbârcea, cantonat la graniță, le-a plăcut îndeosebi, dintre toți actorii Naționalului clujean veniți să le ridice moralul, tocmai Florica, "o tînără artistă cu privirile aprinse" şi care "recita pe un ton grav, ca o zburlire de dulău".[10] Iar în fața Naționalului clujean, după ce s-a anunțat rezultatul arbitrajului, Florica "răguşise declamîndu-şi poate pentru a suta oară poezia patriotică prin care chema poporul la luptă", în vreme ce "mulțimea o asculta parcă sub narcoză".[11] Şi ca actriță a avut succes. Horia Stanca o numără printre "elementele tinere de excelentă încadrare în scenă" (dar nu doar pentru că era "în prietenie literară" cu el)[12] iar Andrei Lillin, bunăoară, o laudă – în *Vestul* din 1 nov. 1942 - pentru rolul Străinei din *Cruciada copiilor*, jucată de clujeni în refugiul de la Timişoara, în 1941, în regia lui Ion Olteanu; (Blaga a fost la premieră şi s-a întreținut cu trupa după spectacol). În orice caz, cum zice Grigore Popa, Florica are şi ea drept "la cetățenie în republica literelor transilvane", fie şi pe o listă lungă, de bilanț, cum e cea redactată de el.[13]

În "hora literilor" Florica se prinde cu destul tupeu, făcînd, pe alocuri, tematică îndrăzneață şi arătînd atitudine detabuizantă eminent. N-are sfială de teme delicate – sau problematice – şi nu se inhibă de interdicții (fiind, în acest sens, premergătoarea dezinhibatelor de azi), cum bine remarcă Severeanu, după ce constată că "iubirea /…/ e o preocupare de seamă la Ciura": "dragostea ei sensuală, ce-i şi-o disprețuitoare biciuire a

[4] Sunt datele pe care le dă George Togan în antologia *Ne cheamă Ardealul (Cîntarea pătimirii din urmă)*, cu 60 de gravuri originale de Marcel Olinescu, Bucureşti, 1944. Florica e prezentă aici cu două poezii, *S-aud iar tulnice…* şi *Strigă Gheorghe către Ion.*

[5] Aşa zice *Clujul literar 1900-2005,* dicționar ilustrat alcătuit de Irina Petraş, Casa Cărții de Ştiință, Cluj, 2005. (Sper să fie corect, deşi dicționarul mai scapă cîte-o greşeală, punînd, bunăoară, *Brize*-le în 1954).

[6] Vasile Netea, *Memorii,* Ediție îngrijită, introducere şi indici Dimitrie Poptămaş, Cuvînt înainte Dr. Florin Bengean, Fundația Culturală "Vasile Netea", Editura Nico, Tîrgu Mureş, 2010, p. 140.

[7] Corneliu Coposu, *Jurnal din vremuri de război,* ediție îngrijită de dr. Marin Pop şi ing. Cristian Fulger, Editura "Caiete Silvane", Zalău, 2012.

[8] Matei Alexandrescu, *Ardealul cîntat de poeți,* Bucureşti, 1943.

[9] Liviu Brînzaş, *Raza din catacombe*, Editura Scara, Bucureşti, 2001.

[10] George Sbârcea, *Cafeneaua cu poeți şi amintiri,* Editura Dacia, Cluj, 1989, p. 128.

[11] Idem, pp. 135-136.

[12] Horia Stanca, *Fragmentarium clujean*, Editura Dacia, Cluj, 1987., p. 203, 206.

[13] Grigore Popa, *Douăzeci şi cinci de ani de viață spirituală în Ardeal,* în *Luceafărul*, nr. 8-9/1944.

ipocritelor prejudecăți din juru-i, F. Ciura nu se sfieşte să şi-o declare făţiş”.[14] Şi dac-ar fi doar atît! Dragoste declarată făţiş, cu senzualitate cu tot, au mai practicat şi alte poete, dar Florica, prinsă într-o ”cascadă de erotism,”[15] nu se opreşte aici. Ea sloboade cele mai ascunse pofte şi nu ezită să se propună (bovaric, fireşte) parteneră de orgii şi de bacanale, scoțînd la paradă instinctul ca pură animalitate erotică (va trebui să treacă timp pînă să îndrăznească Angela Marinescu să-şi afişeze atît de programatic şi provocator instinctele): ”Aş vrea să fiu o noapte-n lupanar/ Şi joc să-mi bat de suflet şi de mine,/ Aş vrea să strîng alăturea de tine/ Iubirea în sgîrcenii de avar.// Aş vrea ca în boschete indecente - / Cu frînte arabescuri de coral - / Să sorb nesățioasă-n ritmuri pure/ Orgia-ți cu parfumu-i funerar.// Să fiu ca jucăriile stricate:/ Petală risipită în pahar,/ Pe cînd ard becuri – roşii de păcate! -/ Şi flori ce rîd în nopți de lupanar..” (*Imbold*). Florica, precum se vede, e una dintre ardelencele care s-au drogat radical cu simbolism (şi cam aici se opreşte modernismul ei) şi-i place să cînte ”decadent” şi pe teme decadente, de provocare. Nu doar locurile consacrate pentru orgie şi pierdere o atrag (erotismul paroxistic are întotdeauna dulceață thanatică; are şi la Florica, fie şi strict declarativ), ci şi eroinele pierzaniei, pentru care demonstrează profundă empatie. Femeia simbolistă de consum e ridicată la martiriu şi tratată cu meritată compasiune (deşi Severeanu se temea degeaba că ”problema” prostituatei ar fi ”pusă /…/ pentru prima dată în literatura noastră de o femeie;”[16] în realitate, poetesele noastre au empatizat mereu cu acest soi de victime şi le-au compătimit cu afecțiune şi identificare) şi comprehensiune: ”Cînd treci pe-nserate, frumoaso,/ Oraşu-şi ridică-a lui pleoape cu ochi pătimaşi de lumină/ Te-aşteaptă, te chiamă, te strigă/ Din largi casinouri viața cu glasu-i strident de sirenă.// Şi becuri, pîrjol de păcate, mai roşii ca valul de sînge,/ Par buze frivole de-amantă ce-aşteaptă sărutul fierbinte, -/ Aceleaşi miresmi obosite din oameni şi lucruri desprinse:/ Simbolul vieții nocturne ce-ți spun că ea pururi te minte.// Ce vrea de la tine oraşul cu gene de țurțuri şi besnă/ Şi fanți, cu privirea aprinsă, ce-şi cată prin noapte norocul/ Şi toată această-avalanşă de suflete mici şi murdare,/ De inimi afară din lege, de spectre ce nu-şi găsesc locul?//…// Femeie de stradă te chiamă! Un nume atît de banal…/ Poeții în nopți de iubire-ți ridică altare de zee -/ Femeie de stradă şi totuşi, mai sfîntă din toate:/ FEMEIE!//…// Te dor mădularele frînte de brațe, ți-e dor de-o ființă şi nu ştii de cine,/ Ai plînge, dar nu poți, căci jar ai în suflet şi-atîtea păcate se-năbuşe-n tine./ Spre culmi cați nostalgic, şi-ncercui în zare fiorii, cum ploile marea;/ Dar valul rămîne, te-atrage, te duce-n viața ta tristă mai grea ca-nserarea…” (*Pierduta*). Empatiile acestea nu-s de mirare (şi nu sunt doar compasiuni morale), căci ele vin dintr-un temperament focos, cu aprindere senzuală subită, ce se răsfrînge pînă-n ritmica versurilor (deşi poate involuntar, Florica apelînd doar la versul liber simbolist; numai că adesea tema îşi dictează ritmul): ”Nu mai vreau nimic!/ Şi totuşi,/ Iată,/ Parc-aşi mai voi:/ Să-l iubesc încă odată,/ Să-l sărut, să fiu a lui,/ Să mă frîngă-n frămîntarea/ Convulsivică de brațe,/ Să strecoare-n mine spasmu-i,/ Iar din suflet să se-nalțe/ Imn de bucurie!” etc. (*Resemnare* – pe cît se vede, nici resemnarea nu-i chiar resemnare; pînă şi ea se aprinde senzual). Poetă a dorinței, Florica o ațîță cît poate cu imagini cît mai carnale (deşi cu oarece filtru prețios) şi mai ”compulsive”, făcînd invocații patetice: ”Dă-mi mîinile-n gestul cînd sîngeri/ Subt calmul fiorului mat:/ Iluzia primei înfrîngeri/ Şi primul îndemn spre păcat.// Dă-mi viforul buzelor tale/…// Dă-mi

[14] I. Ch. Severeanu, *op. cit.*, p. 7.
[15] Ibidem.
[16] Ibid.

fluxul dorinței…// Dă-mi trupul, în cutele-i calde/ Regretul tîrziu să-l învingă/ Şi-n ritmul eternei balade/ Dă-mi focuri ce nu se mai sting" (*Dorinți*). Sunt lucruri spuse pe şleau, măcar de mare sinceritate, de nu de mare autenticitate. Azi Florica s-ar fi descurcat, desigur, mai bine, căci climatul e mai propice îndrăznelilor simțualiste şi nu mai e nevoie de perdea.

Fireşte că Florica nu-i decît pe jumătate simbolistă (dar cîteodată e chiar ostentativ şi exagerat: "Încă-o toamnă-agonizează în miresmi baudelairiene/ Cu deliruri de narcoză şi cu plîns de crisanteme" etc. – *Toamna*); nici nu putea mai mult, deoarece, ca ardeleancă, avea datoria să fie mai întîi sămănătoristă şi să se înduioşeze de plai. Ceea ce şi face, în cam toată prima jumătate a acestui volum ce "echivalează pânii calde".[17] Sunt peisaje (montane în primul rînd), mici buletine meteorologice, mic jurnal de stări, toate puse corespunzător în versuri (corespunzător cu stilistica ardeleană de plai, cam prețioasă şi cam excesiv duioasă): "Căsuțele în rîs de dimineți/ Îşi varsă leneş aurul din geamuri,/ Cum florile din scutece de ramuri/ Plouă alean în vers de cîntăreți" etc. (*Triptic rustic*). Dar la dorurile de plai Florica e ca toată lumea de devotată, înduioşată şi cuminte.

Prefacere totală o prinde pe Florica la al doilea volum – *Ardeal*. Cartea trebuie pusă, desigur, în contextul istoric în care a ieşit – cedarea Ardealului de nord – căci toată e dictată de această traumă națională. Florica le lasă pe-ale ei deoparte şi trece la misionarism național, ca îndrumată de Goga (la protecția umbrei căruia stă). Tonul e luat însă din Aron Cotruş, pe ale cărui învolburări şi limbaj pietros joacă şi Florica, pusă absolut pe iredențe: "Cîte focuri ard în noi…/ jar e muntele Găinii/ cînd priveşte-n zări Bihorul…/ Arde piatra Detunatei/ şi Abrudul, Sohodolul;/ foc sunt Vidrele, Vâlcanul/ Cărpinişul şi Cîmpenii;/ ard tribunii în morminte,/ şi toți sfinții în vecernii!// Peste Ştiurț – cînd noaptea plînge/ bruşi de-argint cît ochi de fată - / urlă duhul răzbunării/ şi sar şerpi de foc din piatră.// Pînă-n culmile Bihariei/ şi de-acolo-n Dealul Mare/ focul lor cu-al nost se strînge/ ca să ardă şi mai tare.// Ard troițele-n răscruce/ şi cojocul şi opinca;/ dîrji ca piatra, nu ştii bine,/ care-i Moțul, care-i stînca!// Pentru vremile-ncrestate/ pe răboj cu semne noi/ pentru… - frînt în două -/ cîte focuri ard în noi!" (*Cîte focuri ard în noi*; bag seama că se cenzurau şi asemenea compuneri). Timbrul pătimaş şi versurile rupte şi abrupte vin tot de la Cotruş, în recitative grozave: "Dă-mi, Doamne, azi, puteri de foc,/ să ard…/ tării de ape, ca să cresc, potop,/ să mă ridic spre cer…/ şi-apoi să-ngrop,/ sub rădăcini, vîrtejul lor nebun;/ să nu rămîie om şi nici un/ colț de cer străin!/ din/ rana sufletului ostoit şi greu,/ dă-mi, Doamne, azi,/ puteri de Dumnezeu,/ ca într-o zi să fac ce dreapta Ta/ în şase zile-abia făcu!/ Şi aşa,/ cu fruntea pălmuită, azi, de spini,/ să mă ridic lumină din lumini;/ prin vremuri,/ peste vremuri să tot cresc:/ ce-am fost, de veacuri,/ Suflet românesc!" (*Ruga pămîntului meu*). Ele se-ntind şi peste prima jumătate din *Apuseni*, deşi aici atitudinea e mai regizată şi poeta face, metodic, medalioane de eroi (Iancu, Horia, Cloşca, Crişan). Dar vîrtejul de ură e tot atît de vulcanic şi dorința de răzbunare tot atît de absolută: "Găsiți-mi un Dumnezeu – învolburat/ Şi greu; din funduri de ape să crească,/ Din lutul cald şi moale al țarinei,/ Ori din obida noastră românească.//…// Găsiți-mi un Dumnezeu, că mi-e frică/ De clocotul aspru din adîncul meu!/ Vine ziua cea mare şi aproape…/ Departe… nu-i!... Nu-i, nicăiri, Dumnezeu!" (*Găsiți-mi un Dumnezeu*). Florica se-nvîrtejeşte anume, face poetică de clocot şi versuri de pîrjol, aprigă ca o moață dezlănțuită absolut şi patrioată paroxistic: "Aşa te-am vrut, tu slova mea:/ aspră şi dură, ca piatra grea;/ ca bolovanii să-mi

[17] Ibid., p. 8.

tulburi sîngele,/ să-ți simt în suflet, rănile, dungile;/ jarul ce-mi mistuie somnul şi pleoapele,/ potop să-l scalde, vîntul şi apele,/ să lupt ne-nfrîntă, cu toate zările - / să ard mai aprig cum ard azi țările" etc. (*Slovei mele*). Poza de furie, fie şi cu tonul împrumutat şi cam bărbătos, o prinde destul de bine; Florica se descarcă furtunos şi declamă patetic, din rărunchi.

De la al doilea ciclu al *Apusenilor* – *Umbre şi lumini* – poeta se mai umanizează, coboară de la tribună şi versurile noi se amestecă tot mereu cu recuperări (aşa va fi şi-n ultimul volum) – semn deja de epuizare sau derută. Revine mai ales fondul sămănătorist, dar în traducție gîndiristă, cu o religiozitate deliberată ce pune peisajul în iconografii hieratizate: "Undeva, departe, între crini,/ Voi zidi căsuța de lumini;/ Coperiş voi face din luceferi -/ Şi pereții, din arginturi fine,/ Fiecare pom va fi o carte,/ Scrisă-n grai de îngeri, pentru tine.// În paharul verde al fîntînii,/ Vom slăvi cuminecarea pînii;/ Ne va fi biserică şi clopot/ Inima cu-arcuşuri de mătasă,/ Şi în fiecare an, odată,/ Vom prînzi, cu Dumnezeu, la masă" (*Casa noastră*). Ciclul e o amestecătură, dar în mare înclină spre elegiace, căci poeta se simte tot mai singură şi mai în derută: "…/ Aş vrea să mă risipesc în tot ce nu ghicesc,/ şi să mă renasc, braț de copac,/ într-o dimineață proaspătă.// Dar sunt singură,/ căci prietenia este atît de rară/ şi toate sistemele filosofice/ nu deschid porțile-ntrebărilor./ Doamne,/ de ce umbra e mai neagră decît chipul/ şi sufletul decît umbra?// Mi se irosesc anii, ca miresmile,/ şi sunt atît de mică şi neştiutoare" (*Răspîntie*). *Poemele din Țara Moților*, scoase tîrziu, sunt şi mai amestecate şi-i chiar greu de înțeles de ce poeta a ținut să le înceapă cu versuri de "Cîntarea României": "Spre culmi – spre nesfîrşitele culmi -/ Întindeți-vă brațe; rupte-s zăvoarele,/ Rupte-s cătuşele… Răsare soarele;/ Aripi, vrem aripi, să stîmpere/ Setea de culmi" etc. (*Spre culmi*). Printre poeme reluate, cele noi mai răscolesc şi ele jarul – cam stins acum, melancolizat – devoțiunilor din volumele dinainte, reluînd în nostalgic temele eroice de-acolo. Se vede însă că Florica a fost moață pînă la capăt şi că a avut religia Apusenilor – deopotrivă ca peisaj şi martiriu.

ADRIAN MANIU. THE WORD-IMAGE AND THE BROKEN WRITING

Dorin ŞTEFĂNESCU, Associate Professor, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The study points out the possibility for the poetic language to make itself starting from figures and images that appear in the transparence of an interval which is the very distance separating the verisimilar and its model. As it is obvious in some of A. Maniu's poems, the image reveals itself through the body of a writing broken into pieces but shining in the light of its visible image. Irealization blends with revelation; the reality suspended from its wordly appearance shows another dimension: the world of the poem risen at a new level of the sight. On this climax of detachment, all one may see and speak is nothing but a medium of a transfiguration, the possible of the signifying given in an image which appears as an original power of the poetic creativity.

Keywords: Adrian Maniu, word-image, detachment, transparence, transcendental intuition

Cum am putea surprinde în plină desfăşurare „limbajul poetic articulându-se tocmai pornind de la figuri şi imagini închegate în lacul transparent al unui interval, sesizate prin intermediul unei distanţe, date înţelegerii în miezul unui mediu conceput pentru a separa în mod incontestabil şi la nesfârşit verosimilul de model"?[1] Când Adrian Maniu scrie, de exemplu, „undiri albe în giulgiul ceţii" (*Drum pierdut*),[2] cuvântul îşi ocultează semnificatul, ceea ce apare – la „prima" vedere – nefiind decât imaginea clar-obscură structurată opozitiv: undiri albe vs. giulgiul ceţii. Aparent, avem de a face doar cu „o aproximaţie « picturală » în care umbrele şi luminile dau de văzut o imagine, iar imaginea aceasta, în negru şi alb practic, nu are alt statut decât asemănarea şi nu « realitatea » însăşi în esenţa sa".[3] Fiecare element al acestei antinomii face imagine prin sine însuşi, dar imaginea adâncă e dată abia de semnificabilul inaparent, întrevăzut în înţelegerea intuitivă a luminii străbătătoare care, legând vizibilul de invizibil, luminează cuvântul însuşi, potenţându-i expresivitatea.[4] Astfel încât „fiecare cuvânt are dublul său de imagine ca un dublu de lumină", cuvânt-imagine care „vede el însuşi şi *face să se vadă* prin el",[5] se dă în cuprinsul poemului şi dă de văzut, lăsându-se inundat de lumină şi răspândind lumina. Ceea ce străluceşte nu e în ultimă instanţă lumina, albele undiri, ci umbra pusă în lumină şi – mai mult – însăşi trecerea de la una la alta,

[1] Anca Vasiliu, „La parole „*diaphane*" chez Dante (*Convivio* II et III)", în *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Âge*, tome 64, Vrin, Paris, 1997, p. 193.
[2] Vol. *Drumul spre stele* (1930), în Adrian Maniu, *Versuri*, Minerva, Bucureşti, 1979, p. 161.
[3] Anca Vasiliu, „Les limites du diaphane chez Marsile Ficin", în Pierre Magnard (dir.), *Marsile Ficin. Les platonismes à la Renaissance*, Vrin, Paris, 2001, p. 107.
[4] „O imagine nu va putea fi niciodată redusă doar la elementele sale, pentru că o imagine, (...), este altceva şi mai mult decât suma elementelor sale. Ceea ce contează aici este noul sens care pătrunde întregul" (Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1988, p. 182).
[5] Anca Vasiliu, „La parole *'diaphane'* chez Dante", în loc. cit., pp. 210, 211.

revelând în negativ, prin ricoşeu sau prin refracţie,[6] corpul sensibil al cuvântului în care se devoalează – ca într-o cameră obscură – imaginea diafană care dă de văzut şi de înţeles[7]: „Numai valuri de lumină trec în undă şi dispar" (*Peisagiu*)[8]; „s-a risipit în lumină tăcerea" (*Lumină vie*)[9]; „Întunecimea aripează alb" sau „Nemărginitul se înstelează argintiu" (*Cântec de noapte la mare*)[10]. Se devoalează *prin* corpul scriiturii demantelate, devenită „scriitură spartă" (*écriture éclatée*, în ambele sensuri: dezmembrată, dislocată, fragmentată, dar şi eclatantă, strălucitoare, luminată de ceea ce iese la vedere, proiectându-se pe ecranul ei).[11] Ceea ce trece dintr-o stare în alta apare şi dispare, nu se risipeşte în adevăratul sens al cuvântului.[12] Sunt „forme şi figuri ieşind din invizibil prin prezenţa sensibilă a unei imagini vizibile",[13] aşa cum, pe de o parte, tăcerea ajunge *să spună* ceva, e deja dicibilă în trupul luminos al imaginii care o smulge din muţenie şi unde lumina apare în discurs drept fenomen sensibil, luminozitate (*lumen*); la fel cum, pe de altă parte, întunecimea şi nemărginitul (imagini ale umbrei vizibil-invizibile) se sublimează (aripează, se înstelează) în transparenţa rarefiată a ceea ce luminează epifanic (alb, argintiu), ca sursă invizibilă a luminii (*lux*), reflectând, în aceste figuri fără formă, puritatea originii absolute din care rostirea izvorăşte.

Înainte de a fi parcursul oblic al vederii, orizontul deschis de poemul *Cântec de noapte la mare*[14] deschide la rândul său perspectiva inversă a unei manifestări eclipsate: „Toate clopotele bat din fund de mare, / Toate luminile înnoptează-n depărtare, / Întunecimea aripează alb, valuri amare". Se creionează un peisaj răsfrânt în propria arătare de sine, cufundat sub linia de orizont a vizibilului. Distanţa creată – a sunetului, a luminii – pune în depărtare, în suspensia oricărei determinări prezente. Ocultare a lumii date percepţiei imediate care nu numai o scoate din vedere, dar o destituie din spunerea însăşi în care ea s-ar putea refugia. Lume străină, neexperiată şi nevăzută, care nu mai e lumea noastră cea de-aproape, a existentului familiar şi a limbajului care îi rosteşte intimitatea cu fiinţa. Ceea ce – în orizont mundan – ar fi trebuit să fie imagine reprezentativă a realităţii sensibile nu mai prezintă nimic sesizabil, din moment ce „clopotele bat din fund de mare" şi „luminile înnoptează-n depărtare". Imagine imposibilă a unui nereprezentabil absolut, şi totuşi posibilă, a inaparentului însuşi: „întunecimea aripează alb". Irealizarea se conjugă aici cu revelarea;

---

[6] „O umbră făcând lucrurile vizibile sau, mai exact, o umbră care permite ochiului să sesizeze vizibilitatea lumii prin această « umbrire »" (Anca Vasiliu, „Les limites du diaphane chez Marsile Ficin", în loc. cit., p. 106).

[7] „Se trece, prin urmare, de la cuvântul corporal transparent dar infinit la un cuvânt *diafan*, plin de limpezime, de sens, şi mediator constant între luminozitatea pură a intelectului şi aparenţa sensibilă" (Anca Vasiliu, „La parole *'diaphane'* chez Dante", în loc. cit. p. 200). „Densitatea corporală a unei prezenţe şi urzeala subtilă a ceea ce *aproape* că nu e corp, vizibilitatea unei figuri (a unui sens), profilându-se prin cuvinte ca o umbră (o imagine), şi totuşi caracterul *aproape* invizibil al naturii sale aeriene, transparente, evanescente până la inconsistenţă" (*ibidem*, p. 202).

[8] Poem datat 1913, inclus în vol. *Scrieri* (1968), în Adrian Maniu, *Versuri*, ed. cit., p. 264.

[9] Vol. *Drumul spre stele* (1930), în Adrian Maniu, *op. cit.*, p. 134.

[10] Vol. *Cântece de dragoste şi moarte* (1935), în Adrian Maniu, *op. cit.*, p. 204.

[11] Dezmembrare a „corpului scriiturii pentru a atinge cât mai exact această unitate esenţială care doar ea provoacă extazul" (Jean Burgos, „Apollinaire ou le corps en pièces", în *Recherches et travaux. Poésie: le corps et l'âme*, Bulletin nr. 36, Université Stendhal, Grenoble III, U.F.R. de Lettres, 1989, p. 95).

[12] „Cuvântul se regenerează şi se sensibilizează într-un cadru apropriat, ca în aceste versuri de Saint-Amant: „Ascult, ca în vis, / Zgomotul aripilor tăcerii / Ce zboară în obscuritate". *Obscurité* îşi găseşte aici destinul poetic; nu mai este calitatea abstractă a ceea ce este obscur, a devenit un spaţiu, un element, o substanţă; şi (împotriva oricărei logici, dar conform adevărului secret al nocturnului) cât de luminoasă!" (Gérard Genette, *Figuri*, Univers, Bucureşti, 1978, p. 237).

[13] Anca Vasiliu, „La parole *'diaphane'* chez Dante", în loc. cit., p. 210.

[14] Adrian Maniu, *Cântece de dragoste şi moarte* (1935), în *op. cit.*, p. 204.

realul demundaneizat arată o altă dimensiune – invizibilă – acolo unde corpul lumii şi al poemului se descompun. Albul din miezul întunecimii profilează imaginea matricială a unei înălțări fulgurante. Iată cum tot ceea ce coboară în imprezentabilul premanifestării dobândeşte în chiar liminarul acestei limite o strălucire nelimitată, a noii imagini care se ridică din adânc, vine de departe.

A fi desprins de lume – şi de imaginea evidenței pe care aceasta o proiectează pe retină – înseamnă a fi pus în depărtarea cea bună a unei noi poziționări, dispus să te reaşezi în locul incert al lumii dislocate.[15] Loc al lumii poemului ridicat la un alt nivel al vederii: „Desprins, dorul simte inima aproape, / Gândul înflorit, leagănă iubire sub pleoape, / Cântă deasupra cuvintelor, suflet şi ape". Distanță a des-prinderii – care e chiar spațiul dorinței, intermediul dorului – , actul imaginării tensionate converteşte depărtarea în apariție proximă, dezvăluie – în perspectiva inversă invocată,[16] a lumii dezafectate – esența afectivității. Ceea ce se simte nu e ceea ce se vede, căci lumină nu mai e, a celor puse în vedere. Dar în albul numinos al nevăzutului urcă la vedere o imagine irizată de lumina unei noi înțelegeri. A simți „gândul înflorit" nu e însuşirea unui subiect cogitant; după cum în lumina lumii nu e nimic de văzut, nici în lumina rațiunii nu e nimic de gândit. A gândi cu inima aproape – a gândi în imagini – hrăneşte însă un mod al contemplării paradoxale, care „leagănă iubire sub pleoape" şi „cântă deasupra cuvintelor". Ce fel de gând e acesta care – asociat dorului – simte altfel, vede pe *sub* vedere şi rosteşte pe *deasupra* cuvintelor? Nu e chiar modul de a fi afectat, de a fi *pur* şi *simplu* în lumea fragilă a poemului, acolo unde ceea ce se revelează se vede şi se spune altfel? Căci gândul poetic – înflorit în dor mistuitor – este simțire cardiacă, puls cordial ce deschide noua vedere străfulgerată de iubire şi noua rostire fără de cuvinte. Afectare ce nu exclude detaşarea ci, dimpotrivă, o presupune, căci dezlegarea de aparența acțiunii lumeşti leagă de semnificația supra-lumească a lucrurilor, astfel încât nu e vorba de indiferență ori dezinteresare, ci de o detaşare luminată, revalorizantă şi afectuoasă față de singura legătură care dezleagă, *legătura desăvârşirii* (*Col.* 3, 14). Pe această culme a detaşării iubirea nu are un obiect asupra căruia să se reverse şi pe care să-l ia în stăpânire, la fel cum rostirea nu are nevoie de cuvânt pentru a exprima nerostibilul. Tot ce se vede şi se spune nu e decât mediul unei transfigurări, posibilul aparițional al unui semnificabil, darul ascuns întrupat într-o dublă imagine: „suflet şi ape". Nimic nu prevede şi nu prezice această imagine; ea se dă aşa cum apare, în trupul poetal al iubirii şi al cântului. Suflet care se poartă deasupra apelor, zămislind posibilul lumii şi al vieții: nu e aceasta tocmai imaginea originară – *inimaginabilă* – a creativității poetice, *facerea* care dă trup şi lumină?

---

[15] Eckhart vorbeşte despre detaşarea „liberă față de orice creatură", „deasupra tuturor lucrurilor", situație a purității absolute în care „Dumnezeu trebuie să se dăruiască unei inimi detaşate" (*Despre detaşare*, în *Benedictus Deus*, Herald, Bucureşti, 2004, pp. 113, 114).

[16] Pentru construirea imaginii realității, Florenski are în vedere, pe lângă „planeitatea" acesteia şi dincolo de planul senzorial al empiriei („un fel de unitate spațială planiformă reprezentând imaginea lumii sensibile"), recunoaşterea unei perspective ce răstoarnă înțelegerea sensibilă, unilaterală, deschizând-o spre o altă dimensiune care descoperă realitatea *din perspectiva* unui relief al adâncimii, un *altceva* care „este mai important, este esențialul": „Adâncimea perspectivei constă în aceea că noi nu reducem la un singur plan – planul senzorial – întreaga diversitate a realității (...). În dosul planului din față – cel empiric – se află alte straturi, alte planuri", prin urmare „o imagine în perspectivă". Aducând la ființare o „*altă lume*", planul fondator străluminează „*această lume*" incandescentă, transparentă: „lumea empirică devine transparentă, şi prin transparența ei devin vizibile incandescența şi strălucirea luminoasă a celorlalte lumi". Imaginea diafană a lumii aduce în *prim plan* – prin simbolizare – „noile, celestele straturi ale realității estetice" (*Empireea şi Empiria*, în Pavel Florenski, *Dogmatică şi dogmatism*, Anastasia, Bucureşti, 1998, pp. 88-92).

Imaginea originară ce răsare epifanic în centrul poemului este obârşie a iubirii creatoare şi cântec al Cuvântului de deasupra cuvintelor. Imagine a veşniciei care subîntinde în legănarea armoniei sale tot ce e curgere şi petrecere a celor lumeşti: „Dar veche veşnicia, înconjoară din târziu.../ Nemărginitul se înstelează argintiu, / Singură clipa fugind, rămâne vis viu". Din nou, precum întunecimea ce aripează alb, nelimitatul propune o imagine ambivalentă. Deşi lipsit de orice determinaţie a existenţei lumeşti şi, ca atare, în imposibilitatea de a da ceva de văzut în vreo formă aparițională, nelimitatul străluceşte prin sine. Nu îşi abandonează dimensiunea de invizibilitate ce-i e definitorie, dar o aduce la manifestare, începe să semnifice şi să spună ceea ce altfel ar rămâne incomprehensibil şi indicibil.[17] Condiția sa clar-obscură e chiar reflexul transcendenței sale: se arată într-o imagine a transcenderii înseşi, revelându-se ca invizibil al vizibilului. Ca în atâtea alte cazuri, trupul poetal nu e numai transparent dar şi transcendent, imaginea sa „înstelată" neînlesnind doar accesul vederii şi al înţelegerii, ci adâncind deopotrivă perspectiva, potențându-i semnificativitatea. Am văzut că ceea ce e pus în depărtare îşi amplifică forţa iradiantă, se ascunde pe măsură ce se arată, învăluindu-se în propria dezvăluire. De aceea ne-mărginitul este ne-ţărmuritul, nu negativitate ci pozitivitate, afirmare a desprinderii, a despărţirii de orice calificare limitativă: „Îndemn făpturii, ce de ţărmurit se desparte, / Frângând întoarcerea, pentru mai departe, / Creşte blândeţea unei vremi de moarte". Putem imagina această derivă a condițiilor fiinţării, până la evacuarea lor deplină în departele transcendenței? Să ni-l închipuim pe poet cu ochii aţintiţi spre mare. Ceea ce el vede este un peisaj al apelor învăluite în lumina palidă a nopții. Imaginea poetică a mării – aşa cum se dă ea în explicitul rostitului – aduce totul la vedere, supradetermină întregul complex de semnificaţii ale poemului. Spune ea însă ceva desluşit despre albul înaripat al întunecimii, despre gândul înflorit şi nemărginitul înstelat? Ceea ce ajunge la vedere transpare dintr-un alt orizont decât cel al poemului: tărâmul îndepărtat al inaparentului care se dă intuiției transcendentale.[18] Ceea ce se vede fără rest – fără întoarcere spre chipul lumii trecute – este chiar perspectiva părăsirii poemului însuşi, detaşarea până şi de imagine ca de ceva fără de folos acum când ceea ce e de văzut şi de spus se vede şi se spune pe faţă[19]: pelerinajul tot *mai departe* care trece prin materia cuvântului, până la „blândeţea unei vremi de moarte", acolo unde rostirea se sfârşeşte şi renaşte mereu din spuma posibilului.

[17] „Omul care rămâne într-o astfel de detaşare totală este într-atât de dus în veşnicie, încât nimic vremelnic nu-l mai poate mişca, nimic trupesc nu-l mai poate stârni şi el este mort pentru lume" (Eckhart, *Despre detaşare*, în *op. cit.*, p. 116), aşa cum vom vedea în ultimul vers al poemului.

[18] „Asemenea celui care e ars de o sete nepotolită şi care orice-ar face, sau oricare i-ar fi dorința, gândul sau îndeletnicirea, nu părăseşte imaginea apei câtă vreme durează setea" (Eckhart, *Învățături spirituale*, în *op. cit.*, p. 21), tot astfel în vederea poetului se întipăreşte imaginea mării iar în cuprinsul poemului transpar aceleaşi imagini, dar ele nu reflectă realitatea sensibilă supusă simțului comun şi nici măcar simțirii poetice; nefiind re-prezentative, ele aduc la vedere ceva de dincolo de vedere, un inaparent revelat *prin* transparența imaginii poetice. Nu un orizont, ci „bănuieli de orizonturi" pe care le deschide „poezia nouă", aşa cum spune poetul în articolul intitulat *Poezie* apărut în „Cronica", 12 iunie 1916.

[19] Eckhart dă, prin comparație, următorul exemplu legat de cel care învață meşteşugul scrierii: „Mai întâi, el trebuie să-şi amintească fiecare literă şi s-o întipărească puternic în sine. Apoi, după ce deprinde această artă, el se eliberează cu totul de imagine şi de gândire şi începe deodată să scrie fără dificultate" (*ibidem*, p. 22).

Bibliografie

Burgos, Jean, „Apollinaire ou le corps en pièces", în *Recherches et travaux. Poésie: le corps et l'âme*, Bulletin nr. 36, Université Stendhal, Grenoble III, U.F.R. de Lettres, 1989
Eckhart, *Benedictus Deus*, Herald, Bucureşti, 2004
Florenski, Pavel, *Dogmatică şi dogmatism*, Anastasia, Bucureşti, 1998
Genette, Gérard, *Figuri*, Univers, Bucureşti, 1978
Maniu, Adrian, *Versuri*, Minerva, Bucureşti, 1979
Sartre, Jean Paul, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1988
Vasiliu, Anca, „La parole „*diaphane*" chez Dante (*Convivio* II et III)", în *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Âge*, tome 64, Vrin, Paris, 1997
Vasiliu, Anca, „Les limites du diaphane chez Marsile Ficin", în Pierre Magnard (dir.), *Marsile Ficin. Les platonismes à la Renaissance*, Vrin, Paris, 2001

ON THE ETHICS OF RESEARCH. HOW IS KNOWLEDGE POSSIBLE IN POSTMODERNISM?

Mircea A. DIACONU, Professor, PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: What is knowledge, according to postmodernism: re-cognition or creation? Does accepting all the existing synchronic and diachronic viewpoints weaken the need to undertake responsibility and become involved? Is putting things into perspective synonymous of no longer feeling responsible? What does the specificity of knowledge consist of in postmodernism? These are all questions to which our paper means to provide an answer by putting the relativist stance of postmodernism opposite the need of feeling it is incumbant upon oneself to play a part in creating the truth. In the author's opinion, while rejecting the idea of a preexisting truth and the solutions based on the existence of incompatible truths, knowledge means assuming an attitude denoting confidence in the truth of a committing skepticism. Situated somewhere between Rorty and Popper, this paper militates for the truth recovery.

Keywords: Postmodernism, knowledge, truth, Karl Popper, Richard Rorty;

În această conferință despre etica cercetării – îmi dau seama, o temă provocatoare şi poate prea îndrăzneață –, nu voi discuta, cum probabil vă aşteptați şi cum poate astăzi ar fi firesc, despre folosirea premeditat greşită, ingenuă ori disprețuitoare, a surselor. Cineva considera, de exemplu, că se poate plagia şi din cinism ori din dispreț – față de confrați ori față de adevăr, puțin importă. Prin urmare nu voi vorbi despre plagiat, aşa cum nu voi vorbi nici despre infernul – sau mai degrabă labirintul – bibliografiei electronice. Acest spațiu virtual, pe care nu pot să nu-l asemăn cu un carnaval, căci, devenite egale, se exhibă aici tot mai multe măşti, cu atît mai vizibile parcă cu cît îmbracă neantul, golul. Şi se întîmplă astfel în timp ce omul de ştiință adevărat (firește că lucrăm cu o prejudecată – aşa ne place sau aşa ne învață tradiția modernă să credem), singur sau poate alături de cei cu care respiră împreună aerul tare al neliniştii şi curiozității, trăieşte cu fervoare posibila întîlnire cu adevărul. O întîlnire deseori accidentală. La drept vorbind, am putea spune că întîlnirea cu adevărul este, metaforic şi nu numai, un accident. Unul care ar trebui să se sfîrşească finalmente cu dispariția sau cu intrarea în anonimat a celui care slujeşte adevărul – mi-e greu să spun a celui care îl descoperă – şi cu supraviețuirea, în diferite forme, doar a adevărului. Poate în acest sens ar trebui citită, chiar dacă încorporează o puternică substanță ironică şi chiar dacă se referă explicit la poezie, o anumită secvență dintr-un poem al unui important poet contemporan, Mihai Ursachi:

„Pot să-ți spun că sunt sănătos, deşi am reumă,
podagră, precum şi un mic cancer.
Fac necontenit progrese în domeniul
atît de labil, de alunecos şi riscant
al poeziei. Am ajuns atît de aproape
de perfecțiune, încît nu scriu nimic.
Marile mele poeme, marile, unele

din ele în cinic părți, altele-n zece,
datorită acestei desăvîrşite virtuți la care-am ajuns,
sper să nu le scriu niciodată. Numai aşa
îmi pot menține forma poetică"(Ursachi: 1998, 319).

Aşadar, nu voi vorbi nici despre plagiat, nici despre carnavalul globalismului electronic. Nu sunt lucruri care să aibă legătură cu cercetarea ori cu cunoaşterea. Prefer să-mi pun întrebarea dacă în condițiile de astăzi cunoaşterea presupune un angajament etic şi, dacă da, în ce ar consta el. De fapt, cum o precizează subtitlul propus, cum e cu putință cunoaşterea în postmodernism ? – în condițiile în care putem accepta că trăim într-o epocă pe care unii o numesc postmodernă. În tot cazul, este asumată astăzi altfel decît acum o sută de ani responsabilitatea omului de ştiință? Trăieşte el cu aceeaşi convingere ideea că a cunoaşte înseamnă a progresa şi a genera binele?! Sunt întrebări care exced problematica strică a criticului, istoricului literar, poeticianului, profesorului de literatură, dar care constituie, cred, un context care cuprinde şi identitatea omului de ştiință din domeniul ştiințelor umaniste. Ba chiar aş spune că în primul rînd pe a lui.

Cum ar trebui să ne precizăm termenii, să începem prin a ne întreba nu ce este postmodernismul – deşi, tocmai pentru că nu ne întrebăm explicit, cred că vom putea răspunde şi la această întrebare –, ci dacă postmodernismul există. O întrebare capcană, întrucît ea ne permite să arătăm, în fapt, ce se petrece în momentul în care dorim să interpretăm lumea în care trăim. Astfel, în 1986, Ovid. S. Crohmălniceanu afirma:

> „Un lucru frapează în ceea ce se spune azi despre postmodernism, pe lîngă natura flagrant contradictorie a particularităților care îi sunt atribuite. (E monstrul din Loch Ness al criticii contemporane, tot mai mulți inşi declară că l-au văzut cu ochii lor, dar dau fabuloaselor lui înfățişări descripții absolut diferite)" (Crohmălniceanu: 1986, 10).

Aceste cuvinte exprimă cum nu se poate mai bine neîncrederea într-un concept importat, considerat mincinos şi abuziv. Postmodernismul? Un *passe-partout* puțin nonconformist şi rebel, ba chiar, cum s-a spus, „o afacere academică". La modă vreme de cîteva decenii, ar fi hrănit conferințe, numere tematice de reviste, colocvii, promovări. E o bibliografie serioasă despre postmodernism, care o întrece probabil pe aceea despre Renaştere. Asemenea unui demon care soarbe sufletele din oameni, postmodernismul ar fi golit realitatea de identitatea ei, transferînd-o într-o ficțiune. Lumea academică ar fi făcut să fim sau măcar să bănuim că am putea fi ceea ce nu suntem şi astfel ar fi introdus în discuție o variabilă care ar fi generat o puternică stare de instabilitate, de criză, inclusiv a valorilor şi a adevărurilor acceptate de toată lumea.

Să facem, însă, un pas înainte şi să citim din celebra carte a lui Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprearealism,* din 1940:

> „Mişcarea simbolistă a fost comparată cu dragonul din Alca, din cartea a doua a *Insulei Pinguinilor*, despre care nici unul din cei care pretind că l-a văzut nu putea spune cum arăta"(Raymond: 1970, 101).

Sau să citãm dintr-o carte mai nouă, numită *Panorama Iluminismului*:

> „*Iluminismul* – ne spune Dorinda Outram în *Panorama Iluminismului* – era un cuvînt cu rezonanţă în sec. al XVIII-lea, însă două persoane aflate în aceeaşi încăpere puteau furniza trei opinii diferite dacă ar fi trebuit să-l definească" (Outram: 2008, 24).

În paranteză fie zis, poate tocmai de aceea în 1784, adică la distanţă destul de mare după ce mare parte din operele *Iluminismului* fuseseră scrise – *Enciclopedia* apare în Franţa între 1751-1772 –, Academia de Ştiinţe din Berlin organizează un concurs pentru un eseu care să răspundă la întrebarea *Was ist Aufklärung?* Competiţia avea să fie cîştigată de Kant, iar eseul său despre iluminism este una dintre operele fundamentale pentru înţelegerea Europei moderne. Kant trece peste tot ceea ce putea să pară particular şi irelevant, şi construieşte un concept tare, dînd un sens, un sens nou, realităţii contradictorii şi labirintice.

Trecînd peste această paranteză, ce deducem din faptul că despre postmodernism se spune, aproape în termeni identici, ceea ce s-a spus despre *iluminism* sau *simbolism*, fenomene sau vîrste din istoria Europei pe care nimeni nu le mai pune astăzi la îndoială?! Răspunsul e la îndemîna oricui: dificultatea de *a vedea* postmodernismul, cu atît mai mult cu cît îi aparţinem, nu este o dovadă a inexistenţei lui. Astfel, nu vom fi putînd construi din cuvinte monstrul din Loch Ness, dar construim *cu* şi *din* cuvinte istoria – ori fenomene particulare precum simbolismul şi iluminismul. Sunt acestea exemple destul de simple care ne dovedesc că trecutul – fără ca prin aceasta să fie trădat în mod esenţial, deşi, fără îndoială, el ar putea fi şi trădat – este invenţia sau poate mai precis construcţia noastră. Raportarea la adevăr este şi o problemă de creativitate, nu doar de identificare a unui dat preexistent. Lumea însăşi este o sumă de convenţii acceptate de toată lumea, sau de toată lumea dintr-un anumit spaţiu cultural, convenţii puse din cînd în cînd fundamental la îndoială. Întunecatul Ev Mediu a devenit de la un moment dat o poveste luminoasă, aşa cum Renaşterea este o una pe care cei numiţi de noi renascentişti nu ştiau că o trăiesc. Pămîntul a devenit la un moment dat rotund, sau oval, sau „pulsatoriu", mai mult, o planetă periferică şi dintr-o anume perspectivă insignifiantă, tot aşa cum Unirea din 1601 a ajuns să fie o problemă de interpretare, fiind expresia ideologiei paşoptiste. Deducem că, deşi se raportează la o realitate obiectivă, pozitivă, irepetabilă, adevărul nu poate exista în afara discursului. Mai exact spus, cunoaşterea lui nu intră în ecuaţia adevărat sau fals (se cunoaşte expresia *adevărul adevărat*, folosit de cei convinşi că posedă adevărul ultim), ci este o problemă de limbaj, de coerenţă a limbajului. Firește, e o problemă discutată în termeni foarte exacţi de lingvişti. Dar ea excedează domeniul strict al lingvisticii.

În concluzie, adevărul, problemă de discurs, ţine de convenţie, de consens, de pre-judecată. Acceptăm cu toţii o imagine – care poate fi restrictivă – pînă la o nouă revoluţie ştiinţifică, adică pînă la o nouă coborîre în materia care se relevă altfel minţii. Într-un schimb de replici pe un forum, cineva se arăta extrem de revoltat că a învăţat în şcoală tot felul de lucruri despre atom care astăzi se dovedesc false, fiind contrazise de oamenii de ştiinţă. Ce rost mai are să studiezi geometria euclidiană după Einstein?! Fiind absolventă de liceu filologic, persoana respectivă recuza spiritul ştiinţific, inutilitatea şi vacuitatea lui. În ce mă priveşte, mi se pare că, tocmai pentru că era absolventă de filologie, ea ar fi trebuit să ştie nu

neapărat că adevărul este o problemă de limbaj, dar măcar că este o problemă de context. Într-un anume context, Maiorescu era una dintre figurile majore ale culturii române moderne, un întemeietor chiar, în altul, un reacţionar. *Luceafărul*, poem pe tema geniului, e deopotrivă un poem despre *general şi particular*, cum spune Noica, ori despre dialogul dintre vis şi realitate, ori un poem al măştilor lirice. Lui Lovinescu, Blaga i-a părut cînd tradiţionalist, cînd modernist, în vreme ce Iorga, care identificase iniţial în el contribuţia majoră a Ardealului, după Marea Unire, la spiritualitatea românească, crede în anii interbelici că, alături de Arghezi sau Barbu, ar trebui să intre mai degrabă în sanatoriu decît să scrie. Cred că dintotdeauna mi s-a părut că marile adevăruri despre un autor erau doar nişte puncte de pornire, aparent stabile, care trebuiau bine cunoscute numai pentru a putea fi apoi nuanţate, modificate, pulverizate chiar. Ştiinţele umaniste oferă elevului mult mai devreme decît ştiinţele exacte imaginea aceasta, slabă, asupra cunoaşterii. Această perspectivă stimulatorie. De altfel, absolventul de liceu filologic ar fi trebuit să-l cunoască pe Nichita Stănescu, din care citãm pe sărite:

> „Din punctul de vedere-al copacilor / soarele-i o dungă de căldură […] // Din punctul de vedere-al pietrelor, / soarele-i o piatră căzătoare […] // Din punctul de vedere-al aerului, / soarele-i un aer plin de păsări, / aripă în aripă zbătînd”(Stănescu: 1988, 19).

Iar poezia se numeşte *Laudă omului*. Deloc întîmplător, cred, pentru că el, omul, are această posibilitate de a schimba punctele de vedere. Era perioada în care, în timp ce Basarab Nicolescu şi Constantin Virgil Negoiţă înaintau în ştiinţă pe teritorii ne-aristotelice, Nichita Stănescu scria *Logica ideilor vagi*. Toate acestea vorbesc despre măreţia omului în cunoaştere. Ca o concluzie, aş spune, convenţiile trebuie cunoscute, şi înainte de toate cele originare, pentru a putea fi dinamitate, supuse unui exerciţiu de interogare suspicioasă. Iar interogarea suspicioasă nu e un scop în sine. În fapt, ea nu este posibilă decît după ce, în diferite condiţii, o convenţie îşi va fi trăit veacul. Schimbarea perspectivei, a punctului de vedere, ţine numai în mică măsură de individ.

Revenind, însă, la postmodernism, deşi între timp ne-am apropiat binişor de miezul problemei, să facem un pas înapoi. Cred că putem conveni – în funcţie de anumite dominante care trec în prim plan, făcînd vizibilă direcţia vectorului istoriei – că postmodernismul există, aşa cum am putea susţine că nu există. În urma analogiilor anterioare, eu cred că putem avea măcar certitudinea incertitudinii, a indeterminării sale. În ce mă priveşte, cred că postmodernismul există – chiar dacă avem încă opinii foarte diferite asupra lui – întrucît astăzi ne punem anumite întrebări care altădată nu puteau fi gîndite. Sau, dacă erau gîndite, nu căpătau formă. Sau nu erau gîndite cu aceeaşi acuitate. Întrebări/Mirări precum acestea:

- Este lumea construită de cuvinte şi adevărul este discurs?!
- Cînd cunoaşterea empirică pare să ne ofere certitudini, cît de mare poate fi gradul de indeterminare/incertitudine a lumii?!
- Cum e posibil ca în activitatea de cunoaşterea, creaţia să fie mai importantă decît identificarea?! Şi dacă, într-adevăr, cunoaşterea este act de creaţie, de ce ia în acest caz forma unor naraţiuni de legitimare, de putere?!

În ce mă priveşte, răspunsul meu e parţial afirmativ. Aş introduce peste tot un *şi* adverbial: Adevărul este *şi* discurs, Lumea are *şi* un mare grad de indeterminare, Cunoaşterea este *şi* act de creaţia. Să fie acesta semnul că nu mă pot rupe de viziunea modernă?! Mi se pare că tocmai refuzul de a accepta idei la îndemînă şi ireconciliabile mă îndepărtează de modernism. În tot cazul, acceptînd *teoria punctului de vedere*, putem conveni că soarele este, în acelaşi timp, o dungă de căldură, o piatră căzătoare, un aer plin de păsări. Am ieşit din timpul adevărurilor care se excludeau şi se înghiţeau unele pe altele pentru a intra într-unul în care toate adevărurile sunt legitime.

În aceste condiţii, cum e cu putinţă cunoaşterea? Ce cunoaştem, de fapt, în condiţiile în care obiectul cunoaşterii aparţine unei realităţi fragile?! Cartea mea de debut începea cu o discuţie chiar pe această temă, referitoare la condiţia criticului literar:

> „Tendinţa de a substitui faptele concrete şi vii cu concepte sintetice este sortită, din capul locului, eşecului. Reducţionistă, ea sterilizează parţial, prin abstractizare, o materie a cărei omogenitate este iluzorie. Căci oricîte *constante* ar avea, obiectiv, anumite fenomene, fie ele şi literare, fiecare dintre ele îşi are totuşi propria ireductibilă identitate. Cercetarea apelează însă – şi nu numai din necesităţi didactice, ci din nevoi epistemologice – la rigorile spiritului ştiinţific, care ignoră abaterile şi specificităţile spre a stabili o «norma», pentru ca apoi să dinamiteze «norma» cu detaliile particularizante. În acest cerc vicios, pe care-l considerăm absolut necesar, stă,d e fapt, şi plăcerea interpretării faptelor de istorie literară, care se consolidează pentru a fi infirmate de o continuă mişcare a receptorului-subiect şi, astfel, şi a obiectului” (Diaconu: 1997, 5).

Pe vremea aceea nu-l citisem încă pe Richard Rorty. În Iluminism, ne spune Rorty, „omul de ştiinţă e un fel de preot: a realizat contactul cu adevărul” (Rorty: 1997, 105). În viziunea aceasta, există un singur adevăr, obiectiv, şi el există dincolo de mine. Modernitatea se fundamentează pe această idee, din care se nutreşte convingerea că există progres, că există depăşire, în funcţie de apropierea de adevăr, de atingerea sau nu a adevărului, de eliminarea unor adevăruri, în care umanitatea a crezut, dar despre află cu surprindere că s-a înşelat. Fiecare nouă experienţă de cunoaştere e sinonimă cu abolirea unei erori şi cu luarea în posesie a „adevărului obiectiv”. Acelaşi Rorty precizează că în postmodernism, „adevărul e mai degrabă creat decît găsit” (Rorty: 1997, 106).

Oare nu cumva această disociere, între adevărul modernilor şi al postmodernilor, exprimă vechea nevoie a spiritului ştiinţific de a simplifica şi sintetiza tocmai prin trădarea realităţii? Oare nu cumva avem de-a face chiar aici cu o convenţie, cu o ficţiune, cu o naraţiune care, legitimînd un punct de vedere, construieşte lumea? Daca acest amendament se susţine, atunci nu avem nici o certitudine că aceasta este diferenţa dintre iluminism/modernism şi postmodernism. E doar o diferenţă construită, imaginată, gîndită. În ce măsura devine ea adevărată doar prin cunoaştere cînd alte fapte şi alte viziuni o pot contrazice?! În plus, care e libertatea pe care şi-o poate permite omul de ştiinţă postmodern, în crearea adevărului, prin raportare la ceea ce există în fapt?

În ce mă priveşte, acceptînd că adevărul este act de creaţie, nu mă pot despărţi de ideea că, fie şi aşa, prin creaţie, eu nu fac decît să confirm un adevăr care există deja, independent de orice receptare. Abia aşa apare fascinaţia obiectului care există dincolo de

mine, dar care nu se poate actualiza decît prin mine. În felul acesta, între cunoaşterea care înseamnă găsire şi cunoaşterea care înseamnă creaţie diferenţa aproape că dispare. Atît de mult încît ipotezele nu mai sunt incompatibile, ci complementare.

În tot cazul, convertirea *înţelegerii lumii* în *crearea lumii* pare să fie una dintre soluţiile propuse chiar de omul postmodern în faţa impasului cunoaşterii moderne. Modernii înşişi au vorbit despre „eşecul" cunoaşterii ştiinţifice. Poziţiei optimiste – fixate pe ideea de progres – i s-a opus adesea o atitudinea sceptică. La noi, Titu Maiorescu vorbeşte despre ştiinţa care „nu are nicăieri repaus şi niciodată sfîrşit". Căci „nici o limită eternă nu ne opreşte, dar etern ne opreşte o limită". Mai exact, spune Titu Maiorescu,

> „ştiinţa provine din acea însuşire înnăscută a minţii noastre prin care suntem veşnic siliţi a întîmpina orice fenomen al naturei cu cele două întrebări specific omeneşti: din ce cauză? Spre ce efect? Însă primul efect ce-l descoperim se arată a fi totdeodată o cauză pentru un alt efect, care la rîndul său este noua cauză pentru alte efecte, şi pe nesimţite se deschide înaintea noastră linia timpului, care ne duce într-un viitor nemărginit. Şi asemenea cercetînd înapoi, ni se arată prima cauză a unui fenomen ca fiind şi ea efectul unei alte cauze, care iarăşi este efectul unei cauze anterioare, şi aşa mai departe se deschide şi îndărătul nostru aceeaş linie infinită a timpului. Şi astfel omenirea, împinsă în sufletul ei de forma apriorică a cauzalităţii, se urcă şi se coboară pe scara timpului în sus şi în jos, pănă cînd minţile îmbătrînite ale generaţiunii actuale se pleacă la pămînt şi lasă altei generaţiuni sarcina de a împinge piatra lui Sisifos cu un pas mai înainte; această altă generaţiune o lasă generaţiunilor viitoare, şi aşa mai departe se dezvoltă ştiinţa, şi nu are nicăieri repaus şi niciodată sfîrşit: căci prima cauză şi ultimul efect sunt refuzate minţii omeneşti" (Maiorescu: 1967, 34-35).

În opoziţie cu cunoaşterea ştiinţifică, Titu Maiorescu situa cunoaşterea prin artă. „Rătăcirii ştiinţifice" i se opunea „cercul estetic". Peste ani, unul dintre spiritele cele mai complexe ale Europei moderne, Paul Valéry, afirma:

> „Problemele de filozofie şi de estetică sunt atît de mult întunecate de cantitatea, diversitatea, vechimea cercetărilor, ale disputelor, ale soluţiilor care s-au propus în spaţiul unui vocabular foarte restrîns – din care fiecare autor exploatează cuvintele conform tendinţelor sale –, încît ansamblul acestor eforturi îmi dă impresia unui colţ din Infernul anticilor, un ungher special rezervat spiritelor profunde. Există aici Danaide, Ixioni, Sisifi care muncesc veşnic pentru a umple butoaie fără fund, pentru a urca stînca, aceasta urmînd a se rostogoli din nou, adică pentru a defini iarăşi şi iarăşi aceeaşi duzină de cuvinte ale căror combinări constituie tezaurul Cunoaşterii Speculative" (Valéry: 1989, 579-580).

Faptul că şi Titu Maiorescu, şi Paul Valéry îl invocă pe Sisif spune ceva despre conştiinţa eşecului la moderni:

Postmodernii nu fac decît să ducă în prima linie această idee şi să o depăşească. În locul viziunii optimiste, după care adevărul poate fi atins, sau al disperării, care îl invocă pe Sisif, postmodernismul propune euforia relativismului, sau „nihilismul euforic". Există o carte despre postmodernism, o carte scrisă de un spirit modern, care se numeşte *De la cucută la coca-cola*. Metaforele din titlu nu mai au nevoie de explicaţii. Sunt puse aici faţă în faţă

două modele umane, iar nihilismul euforic – definit prin coca-cola – ar înseamnă relativism şi iresponsabilitate. Constantin Virgil Negoiță vorbeşte despre salvarea prin *desituare*, prin *pullback*, prin ieşirea din sistem, fapt care permite contemplarea lui. În alte condiții, o astfel de desituare făcea sublimul posibil. Eminescu contemplă cu seninătate, o seninătate numită tragică încă de Maiorescu, căderea lumilor şi propria-i cădere. Nu e cazul postmodernilor. Desituarea permite să contempli teoriile care se succed, ştiind că nici una nu e mai aproape de adevăr decît alta. Şi sunt teorii pentru care s-a murit. Mai mult, deşi par că se exclud, ele sunt complementare. Fiecare exprimă o convenție, punctul de vedere posibil de cunoscut într-un anume context cultural. În aceeaşi carte de debut, invocată şi mai devreme, consideram că înțelegerea unui moment anume din istoria poeziei româneşti, despre care parcă totul s-a spus, trebuie să aibă în vedere metamorfozarea criteriilor (opiniile formulate de critica literară, foarte diferite între ele), efectul de mişcare al operei (de la primul la ultimul volum, există o metamorfoză deseori ignorată de critică) şi contextul cultural şi ideologic (la care scriitorii se raportează explicit sau implicit). A ține cont de toate aceste lucruri înseamnă, în fapt, a relativiza marile afirmații deja consacrate. A le relativiza, dar a nu le subția consistența. Firește, în opoziție cu militantismul şi convingerea modernului, care generau excluderea celorlalți şi autarhia sinelui, aici e posibilă toleranța, scepticismul, relativismul şi ironia, care exprimă tocmai această posibilitate a spiritului de a se rupe de sine şi de a privi lumea din afara ei.

Care sunt riscurile desituării?! În condițiile desituării, parcă nici o miza nu mai angajează total. Înțelegi fenomenele prin contextele care le-au generat şi nu le judeci; înțelegi istoria „adevărurilor" şi le situezi pe toate într-un fel de simultaneitate; înțelegi felul în care ultimele adevăruri modifică realitatea însăşi, obiectul prim. Obiectul nu mai este, în aceste condiții, cert, absolut, tare. El este în continuă mişcare, devine nesigur, niciodată identic cu sine. Tot mai puțini sunt dispuşi, în aceste condiții să moară pe rug ori să bea cucută. Tot mai mulți bem, însă, coca-cola.

Asemenea unui modern căruia lucrurile i se par foarte clare, deşi nu este unul, Richard Rorty propune o opoziție clară între metafizician şi ironist. E ca şi cum ar sta față în față Eminescu şi Caragiale, Mircea Eliade (sau Țuțea) şi Cioran. Poate că nu întîmplător Caragiale mărturiseşte într-un loc: „Eu nu sunt un erou, eu sunt un burghez", afirmație pe care am folosit-o drept moto la cartea mea despre Cioran. Sunt cuvinte pe care le-ar fi putut spune la fel de bine Cioran însuşi. De fapt, stau față în față cei care fac istoria şi cei care o contemplă, cei care trăiesc în sistem şi cei care se desituează, militantul şi scepticul, cel care are convingerea lumii obiective şi cel care, cu cuvintele lui Nietzsche, crede că „Totul este interpretare". Deoparte ştiința care angajează, de cealaltă, „ştiința veselă". În categorii mai largi, aş numi metafizicianul un modern, în vreme ce ironistul e un postmodern. Primul e conservator, celălalt, liberal. Primul e de dreapta, celălalt de stînga. În termenii iluminismului, primul e monarhist, celălalt, republican. Ce înseamnă Monarhie?! Certitudine, sens, transcendență. Valorile de dreapta, ale monarhismului, sunt pămînt, Dumnezeu, țară, adevăr. Totul se raportează la mit. În fața mitului, individul nici nu contează. Ce înseamnă Republică? Aici deciziile sunt luate prin vot. Prin urmare, republica înseamnă democrație, materie, concret, întîmplare. Indeterminare, hazard. În prim plan se află individul, omul concret. Pentru unii istoria înseamnă transcendență. Pentru ceilalți, istoria este întîmplare. Unii trăiesc cu fervoare şi au alături firul de cucută, ceilalți, trăiesc bucurîndu-se, alături cu

sticla de coca-cola. E diferența dintre nord şi sud. Dintre trecut şi prezent. Poate dintre Germania şi Franța.

Or, constatăm adesea că întîmplarea ia forma transcendenței. Chiar dacă se vorbeşte despre defatalizarea istoriei (ca şi cum ceea ce s-a întîmplat ar fi putut lăsa locul altor fapte), odată petrecute, faptele intră într-o logică de dreapta. Este aici un fel de a depăşi incompatibilitățile. Abia aici, cred eu, trebuie căutat postmodernismul. Nedumerirea mea provine din faptul că şi iluminiştii, părinți ai modernilor, şi post-modernii (ironişti) sunt de stînga. Iluminiştii au militat pentru drepturile omului, pentru democrație, pentru republică. Diferența este dată de faptul că au acordat toate drepturile rațiunii. În vreme ce rațiunea ironistului este defensivă, retractilă, recesivă. Poate că diferența e fundamentală. Prin urmare, mai este valabilă disocierea lui Rorty, conform căreia în Iluminism „omul de ştiință e un fel de preot: a realizat contactul cu adevărul", în vreme ce în postmodernism „adevărul e mai degrabă creat decît găsit"? Putînd să ne pune această întrebare, avem o dovadă în plus că, deşi stăm în aceeaşi cameră, continuăm să spunem lucruri diferite despre iluminism sau despre postmodernism. În aceeaşi cameră cu Rorty, voiam să spun.

Soluția ironistului (a celui aflat în opoziție cu metafizicianul) mi se pare, în litera ei, destructurantă, demobilizatoare. De aceea ironistului/postmodernului i se asociază iresponsabilitatea, destructurarea, relativismul, demitizarea. Şi, deşi nu cred în adevărurile definitive, în poziția eroică a omului de ştiință, în fanatismul monarhistului, nu pot nici accepta că angajarea noastră nu mai este azi posibilă. Că ea nu contează. Tocmai pentru că îi dau dreptate lui Karl Popper, care considera că „relativismul este una dintre numeroasele crime ale intelectualilor. Este o trădare față de rațiune, dar şi față de omenire" (Popper: 1998, 14), acel Karl Popper care milita pentru „reabilitarea noțiunii de adevăr" (Popper: 1998, 90). Deci nu pot să accept că relativismul nu mai dă nici o şansă angajării. Cum ar putea cineva să mai lupte, se întreabă ironistul, cînd ştie că propune doar limbaje? Doar pentru hedonism, doar prin satisfacerea subiectului, a vanităților ori plăcerilor lui?! Am văzut oameni serioşi părînd că vorbesc cu seninătate despre faptul că adevărul nu există. Chiar construindu-l, însă, el există. De fapt, abia aşa, încorporat în ființă, el există. Chit că existența lui, conjuncturală, asumată ca fiind contextuală, e pasageră. Ironistul ştie că istoria ne înghite, ne devoră, altcineva urmînd să ne ia locul, dar adevărul este – dacă pot să spun aşa – că istoria are nevoie de noi. De militantismul nostru. Nu există altă posibilitate de a hrăni istoria decît slujind adevărul, chiar cu conştiința că el este iluzie. Să fie aceasta dovada că nu există ironişti, nici metafizicieni în stare pură?! Nu cred că este răspunsul corect. Dar, dacă metafizicianul cunoaşte pentru ceilalți, ironistul cunoaşte înainte de toate pentru el însuşi. Cunoaşterea ca exercițiu de întemeiere. E aici un fel de nouă filozofie a trăirii, o *lebensphilosophie*. Prefer un scepticism angajant, nu un optimism hedonist. Un scepticism angajant care a asimilat hedonismul. Militez aşadar pentru încrederea în adevărul tare, pentru asumarea convingerii şi pentru slujirea ei nelimitată, căci dezavuez şi militantismul orb, şi relativismul iresponsabil. Contemplarea ipotezelor de adevăr, a punctelor de vedere nu este posibilă decît dacă cineva practică în permanență încrederea în adevăr, convingerea că adevărul este unul singur şi înțelegerea, descifrarea, atingerea lui merită orice sacrificiu. Sacrificiul pentru adevăr este, în realitate, un sacrificiu pentru bine. Este poziția lui Karl Popper la care subscriem. Spune filosoful:

> „Prin ceea ce facem şi nu facem, prin munca şi prin acţiunea noastră, prin atitudinea noastră faţă de viaţă, faţă de ceilalţi oameni, putem să dăm sens vieţii noastre. / În acest fel, întrebarea care se pune despre sensul vieţii noastre devine o întrebare etică. Ea se transformă în întrebarea: Ce proiecte să îmi propun pentru a conferi sens vieţii mele?" (Popper: 1987, 144).

Dar ţelul acesta nu este, totuşi, iluminist?! Kant a identificat iluminismul tocmai cu această încredere în raţiune. În aceste condiţii, citesc într-o carte despre Iluminism următoarele cuvinte:

> „Succesul *Enciclopediei* – carte fundamentală pentru identitatea Iluminismului, n.n. – s-a datorat tocmai contradicţiilor ei specifice. În paginile ei se regăsesc toate punctele de vedere" (Outram: 2008,52).

Or, nu părea să fie acesta tocmai sau numai apanajul postmodernismului, al ironistului care se desituează? Cum să ne explicăm că, deşi părea să fie preocupat exclusiv de progresul pe care îl putea stimula încrederea în adevăr, iluminismul însuşi, prin opera sa capitală, poartă în el, asemenea calului troian pe ahei, argumentul fundamental al celor care îl subminează?! A inventaria punctele de vedere şi a nu judeca, a crea asociaţii, a proiecta toată cunoaşterea ca o ţesătură, toate acestea se află la rădăcinile hedonismului postmodern. În fond, aşa cum am mai spus-o, iluminiştii erau ei înşişi de stînga. Tocmai de aceea, nu-i prea văd bînd cucută. N-ar fi imposibil să bea coca-cola, să slujească, adică, trăirea pentru subiect, nu pentru idee.

Concluzia?! Din această dilemă nu vom putea ieşi. Aşa încît nu ne rămîne decît să ne întrebăm în continuare: Există postmodernismul? Există o etică a cunoaşterii specifică lui?! Poate el să salveze lumea, transformînd declinul în şansă? Părerea mea este că postmodernismul nu face decît să continue idealurile tari ale iluminismului. Dar într-un fel care, diferit fiind, poate uneori lua forma soluţiilor moderne. Dar numai forma. În realitate, creaţia care e cunoaştere nu poate decît să confirme lumea, la fel cum subiectul nu poate exista decît prin obiect şi ca obiect.

Bibliografie

CORDOŞ, Sanda, *O criză etalon: modernismul occidental*, în vol. *Literatura între revoluţie şi reacţiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX*, Ediţia a II-a adăugită, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, p. 11-41.
CROHMĂLNICEANU, Ovid. S., *Postmodernism; ce se spune şi ce nu*, în „Caiete Critice", *Post-modernismul*, nr. 1-2, 1986, p. 10-12.
GRIGORESCU, Dan, *De la cucută la coca-cola. Note despre amurgul postmodernismului*, Editrua Minerva, Bucureşti, 1994, 260 p.
HARVEY, David, *Condiţia postmodernităţii. O cercetare asupra originilor schimbării culturale*, Traducere de Cristina Gyurcsik, Irina Matei, Editura Amarcord, Timişoara, 2002, 390 p.

MAIORESCU, Titu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la* 1867, în vol. Critice,I, Prefață de Paul Georgescu, Text stabilit, tabel cronologic, indice şi bibliografie de Domnica Filimon-Stoicescu, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 5-70.
OUTRAM, Dorinda, *Panorama Iluminismului*, Traducere Simona Ceauşu, Editura ALL, 2008, 320 p. .
POPPER, Karl, *În căutarea unei lumi mai bune*, Conferințe şi eseuri din trei decenii, Traducere din germană de Anca Rădulescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, 254 p.
RAYMOND, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, Traducere de Leonid Dimov, Studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1970, 492 p.
RORTY, Richard, *Contingență, ironie şi solidaritate*, Traducere şi note de Corina Sorana Ştefanov, Studiu introductiv şi control ştiințific de Mircea Flonta, În loc de postfață: Richard Rorty despre Adevăr, Dreptate şi „Stînga Culturală" (Discuție cu Jörg Lau şi Thomas Assheuer, în „Die Zeit", Nr. 30, 18 iulie 1997; tradcuere de Mircea Flonta), 326 p.
URSACHI, Mihai, *Altă scrisoare*, în vol. *Nebunie şi Lumină*, Editura Nemira, 1998, p. 352.
VALÉRY, Paul, *Poezie şi gîndire* abstractă, în vol. *Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică*, Ediție îngrijită şi rpefață de Ştefan Aug. Doinaş, Traduceri de Ştefan Aug. Doinaş, Alina Ledeanu şi Marius Ghica, Editura Univers, 1989, p. 578-598.

LITERATURE, FICTION, LIFE: THE PERPETUAL DIALOGUE

Carmen MUŞAT, Associate Professor, PhD, University of Bucharest

Abstract: What is literature and why do they (still) say such terrible things about it? A question like that may be a good starting point for a theoretical approach meant to investigate the relationship between literature, fiction, and life. My intention here, among other things, is to plea for the cultural and humanistic significances of literature, and to analyze concepts such as fiction, language, literarity, reference, as well as to underline the cognitive values of literary fiction. Peter Lamarque, Antoine Compagnon, Jonathan Culler (to mention only few of the theoreticians invoked here) are my "partners" in this approach.

Keywords:cultural and humanistic significances, literarity, fiction, language

Literature and/or fiction

In order to understand today, at the beginning of the twenty-first century, what literary theory/the theory of literature is/has become, we must firstly answer an equally difficult question, namely: what is literature? I say "difficult" because both Antoine Compagnon and Jonathan Culler asked the same question and ended up admitting the impossibility of formulating an all-encompassing definition valid for any epoch or cultural space. Another influential twentieth-century French thinker, Michel Foucault – an assiduous reader of the major American literature represented by Faulkner, as well as authors of very different kinds, both French and foreign, both classic and contemporary – acknowledged that for him literature was "la grande étrangère," and that his relationship with it was both critical and strategic. The sense Foucault applies to the term "literature" encompasses a particular way of using language and constructing meaning, which we find not only in literary works properly speaking, but also in philosophical and essayistic texts. Nor did Ezra Pound, "il miglior fabbro," as T. S. Eliot named him in the title-page dedication to *The Wasteland*, think otherwise: in his opinion, "great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree."[1] This definition, as laconic as it is suggestive, was formulated in 1934 by one of the most cerebral creators of the twentieth century, for whom creation meant the conscious construction of meaning. The reductive view we have today about literature as *belles lettres* is to a certain extent the consequence of romantic doctrine, albeit "adjusted" to fit the view put forward and imposed upon the concept by Russian formalism and late structuralism in its extreme version.

In order to gain a better understanding of literature's metamorphoses, it is vital that we go back in time. As we shall return to the notion of "literature" below, let us for now pause at the beginning of the nineteenth century in France. A first attempt to define literature as an "art of thinking and expressing oneself"[2] is made in 1800 by Madame de Staël, one of the most brilliant minds of the romantic generation. Although she prefers to talk about literature "in its widest

[1] Ezra Pound, *ABC of Reading*, with an introduction by Michael Dirda. New Directions, 2010, p. 28.
[2] Doamna de Staël, *Despre literatură considerată în raporturile ei cu instituțiile sociale* (1800), trans. Angela Ion, in Angela Ion (ed.), *Arte poetice. Romantismul*, Editura Univers, Bucharest, 1982, p. 219.

sense, including, that is, philosophical writings and works of the imagination, in other words all that relates to the exercise of thought in writing, with the exception of the natural sciences,"[3] the refined Germaine de Staël's approach is one that highlights the status of literature as an *art* of both the word and thought. Madame de Staël's viewpoint, which is of great conceptual acuity, gives prominence not only to literature's aesthetic value, essential in articulating its specific difference, but also to its capacity to speak of the human condition, and therefore she adds a cognitive dimension to the aesthetic dimension.

Stein Haugom Olsen puts forward similar arguments in his attempt to distinguish between *literature* and *fiction*. Put briefly, the fundamental criterion upon which we might base such a distinction is in Olsen's view aesthetic value, which is not to be found in works of fiction, but is essential in works of literature. The author of *The End of Literary Theory* gives as one example the novels of Barbara Cartland, which, although fictions, are not literary works. The decision to place literature in opposition with fiction is nonetheless arbitrary, even if at first sight such a distinction might justify British librarians' practice of separating the "Literature" from the "Fiction" section, as ironically noted by Antoine Compagnon, who draws upon a different but just as questionable concept to describe this genre of books, namely "popular literature". It is not easy to unburden "fiction" of its cultural memory, given the term's long history, and here we might mention Wayne Booth's celebrated study *The Rhetoric of Fiction*, translated into Romanian as *Retorica Romanului* (The Rhetoric of the Novel). It is sufficient that we set out from the etymology of the term "fiction", which derives from the Latin verb *fingo* (*fingere, finxi, fictum*), which means to mould, shape, form, but also to invent, forge, fabricate. In Latin, as a substantive, *fictum* also means "falsehood". It must be said, however, that most literary theorists draw a distinction between *fictive* and *fictional*. In other words, not everything that is fictional is necessarily fictive, i.e. false or invented, not having any connexion to the truth(s) of the real world. But everything that is fictive is, of course, also fictional, because every "falsehood" presupposes a construct, a *mise en scène*. In history, there is as much fiction as there is in literature, if we employ the term in its etymological sense of *configuration*, of moulding, because the historian, proceeding from documents or from real events themselves, reconstructs, he configures a historical structure. In the absence of a viewpoint that might structure and lend meaning to events, history would be nothing but a shapeless mass of facts. Following in the footsteps of Croce, George Călinescu drew the distinction, for the first time in Romanian culture, between the raw fact and the historical fact, in "Tehnica criticii si a istoriei literare" (The Technique of Literary Criticism and History), a study included in the volume *Principii de estetică* (Principles of Aesthetics), published in 1939. We find the same arguments impeccably articulated by Călinescu in the work of another famous theorist, Hayden White, who in the 1970s developed a theory of historiographical discourse, setting out from the idea that in its fundamentals the historian's mission does not differ from that of the writer, and that fiction as an act of moulding is implicit in every historiographical endeavour.

British researcher Natalie Zemon Davies has written a study on the subject of fiction in archival documents. She examines petitions for clemency in sixteenth- and seventeenth-century France, documents in which the stories of the accused are recounted in abundant detail. If we read these accounts without knowing that they were about real people in real difficulties, or that

[3] Idem, p. 218.

their purpose was to gain a pardon from the king or seigneur, we might think that they were miniature narratives from the period, reminiscent of Boccaccio's tales from the *Decameron*, for example. Fiction, etymologically speaking, appears whenever one is placed in the situation of recounting an event to which one has been witness or in which one has played a certain part. In this sense, every narrative is a fiction and it would mean that we were oversimplifying the meaning of a highly complex concept if we reduced its usage to commercial literature, as Stein Haugom Olsen would have it. In the chapter "Literature, fiction, and reality. A problematic relationship," from *The End of Literary Theory*, Olsen discusses the relationship between literature and fiction and their relation to reality. The hypothesis from which the Norwegian theorist proceeds is that "literature is expected to express ideas about man's nature and his position in the world" (Olsen, 160), which, in his view, would lead to an apparent contradiction between literature and fiction, defined solely as invention and imagination. I must say that I am not convinced by this kind of approach to the relationship between literature and fiction. Even if we are able to accept that not every fiction is also implicitly a literary work, the opposition seems to me arbitrary and, in the final instance, wholly without significance.

Perpetual dialogue

Perhaps it would not go amiss if we recalled a well-known remark made by Deleuze, which reflects his conviction that more important than defining literature is an understanding of the way in which literature *functions* as a social practice. This is also the point at which the two major French thinkers, Foucault and Deleuze, intersect, both of them concerned with exploring what lies "beyond" language and is at the same time evoked through language.[4] "La pensée du dehors," a concept for which Foucault found inspiration in the writings of Maurice Blanchot, might be the best formula to talk about literature as an interface between language and the world, between (the author's and subsequently the reader's) interiority and exteriority. And since I have mentioned Maurice Blanchot, a writer and theorist of great conceptual subtlety, I might also cite a title from his bibliography as one way of talking about literature: literature as an "entretien infini." It is, let us admit, a formula that captures the dialogic essence of literature, an endless conversation, via the text, between the author's consciousness and the countless consciousnesses that come to encounter the literary work, on the one hand, and between the author and the world in which he or she lives, on the other. To gain a deeper understanding of literature, it is absolutely necessary, in other words, that the rhetorical approach be combined with a phenomenological perspective. Literature is not only disengaged language, torn away from its contextual determinants, but also language produced by a consciousness deeply rooted into the world, i.e. in space and time. Thanks to this dual "rootedness" in an individual consciousness and a given spatiotemporal context, literature enables, "above modes and time," a dialogue of worlds: the world of the author, the world of the work and the world of the reader. In any event, herein resides the entire fascination that literature endlessly exerts, in the opportunity it gives the reader to contribute, with his or her own consciousness, with his or her own life and unique sensibility, to a periodic

[4] Foucault's essay "La Pensée du dehors", published in 1966, was later republished in *Dits et écrits*. In Deleuze's study on Foucault, published by Minuit in 1986, the concept is examined in close connexion with that of the "fold", the surface "between" exterior and interior and simultaneously belonging to both orders. This view of literature as an interstice has its origins in the thought of Maurice Blanchot.

reconstruction of the world(s) of the literary work. For, reading, any type of reading, means participation, active involvement, *performance*. It may be said that literature, like music and theatre, is an *allographic* art, to use the terminology of Nelson Goodman (1968), as quoted by Peter Kivy in *The Performance of Reading: An Essay in the Philosophy of Literature*, a non-conformist approach, brimming with challenges to readymade ideas. Although it is not through performance that it exists, literature does exist insofar as it is read, and according to Kivy reading is process, interpretation, representation. A digression on the history of reading allows Kivy to draw a series of conclusions about the consequences that the transition from reading aloud to silent have had on the evolution of literary species, as well as on the way in which authors and readers alike have related to literature. The ancient epics, the poetry of the troubadours and the romances of the Middle Ages, all of which are texts that we read in mass editions today, circulated in oral form for many centuries, *interpreted* – in the sense of being performed, as well as in the hermeneutic senses – by rhapsodes, minnesingers, trouvères, troubadours. Ion, the ancient rhapsode, who lends his name to a dialogue by Plato, is not only an actor, but also the first hermeneute in the modern sense, as his acting performance is also at the same time an interpretation of the Homeric text, and it is this dual hypostasis that Plato is commenting on. And so, for the English theorist, the emergence of the novel and above all its rise to the position of the central genre in Western Europe in the eighteenth century was a natural result of the spread of silent reading. More interesting still is the hypothesis that Kivy puts forward in regard to the emergence of the epistolary and the diary novel, as intermediate forms between orally performed and silently read literature:

> With regard to the letter novel, *to read is to perform*. […] And the same can be said, I think, for that other popular 18th-century novel type, the "journal" or "diary" novel, where the reader plays the part of a journal or diary reader, but, I presume, the idea is much the same. Whoever "I" am, I am not reading a diary or a journal. I am reading an artistic representation of one; more exactly, I am acting the part of someone reading a diary or journal, under the hypothesis being entertained here[5].

It is another way of saying that the distance between the "I" thematised by the work and the concrete "I" of the real reader (and of the real author) never vanish, however strong the illusion of their superposition might be. Literature is also a problem of the temporal and spatial distance between multiple possible worlds, between the "I"-now-writing and the "I"-now-reading, as well as between the "I"-now-writing (the author) and the "I"-now-narrating/acting (the narrator/character). But this distance is not intended to separate, but to be repeatedly traversed by different receptors, who each time set out from a different point and each time follow a different journey of understanding. And nor could it be otherwise, as long as we are in continual motion, and the world around us is changing at every moment. A centre and source of meaning from the phenomenological viewpoint, the human consciousness is determined by its positioning in time and space, which makes the experience of absolute identity impossible. If old Heraclitus was right to claim that we cannot step into the same river twice, it is just as true that we cannot read the same book twice, or to put it

[5] Peter Kivy, *The Performance of Reading. An Essay in the Philosophy of Literature*. Blackwell, 2006, p. 21

more accurately, we cannot read the same book *in the same way*, even if we read it a dozen times. Depending on the purpose of our reading, on our mood, our age and, implicitly, our experience of reading and life, we will each time have a perception different than on our previous readings. Moreover, once we have satisfied our curiosity about what is happening to the characters, about what the ending is and how it was arrived at, we will be more attentive to the details, to the secondary characters, to the textual signals that were overlooked on our first encounter with the text. The distinction put forward by Roman Ingarden, between the work as a *material object*, as a unique linguistic structure, transformed into an *aesthetic object* via reading, evidences the transformations undergone by a literary work during the reading process and highlights its potentially infinite nature. Although in terms of its verbal construction *The Brothers Karamazov*, for example, is a unique work, there are as many aesthetic objects corresponding to this material object as there are readings of the novel.

From the aesthetics of reception to the theory of reception

As a compromise solution between rhetorical and expressive theories and the sociological view of literature, *the aesthetics of reception* – whose principles were elaborated by Hans Robert Jauss towards the end of the 1960s – confers upon the reader the status of being the author's partner, not only in the process of constructing meaning, but also in that of representation. In contrast to the *theory of reception* (or the theory of aesthetic response – *Wirkungstheorie*), formulated by Wolfgang Iser (1970) and focussed on the way in which the structure of the literary text (*die Appelstruktur der Texte*) determines the emergence of an implicit reader, provoking a given response on the part of that reader, the *aesthetics of reception* shifts the focus from the work to the receptor and explores the reactions to the work of concrete readers. As Jauss is looking at real readers (critics, literary historians, essayists) rather than implicit readers – since the aesthetics of reception takes as its departure point the observations provided to the author by a *history* of reception – it becomes obvious how important the *context* is in the process of interpreting the literary work and not only. I say "not only" because even the way in which we define and understand the concept of literature is to a large extent historically conditioned.

Over the course of time, the criteria that readers draw upon in order to interpret a text or to receive a work of art are altered to such an extent that sometimes the position of a work within a literary canon may shift, moving from the centre to the periphery (or in the opposite direction), and sometimes the very status of the work may be altered. Setting out from the idea that "each literary work, the same as literature, constitutes a system" that is self-contained, I. N. Tynyanov elaborates a highly original theory of literary evolution as the *substitution* of systems.[6] Central to his vision is the concept of the "literary fact" whose definition encompasses major differences between Tynyanov's conception of literature and that of the other Russian formalists, particularly Jakobson, Shklovsky and Tomashevsky, for whom *literariness*, as an ensemble of specific procedures, is the primordial problem of the study of literature. Aware of the fact that "the definition of literature, based on fundamental

[6] I. N. Tînianov, "Despre evoluția literară", trans. Mihai Pop, in *Ce este literatura? Şcoala formală rusă* (What is Literature? The Russian Formalist School), edited and with a preface by Mihai Pop, Editura Univers, Bucharest, 1983, pp. 591-601.

'features', comes into conflict with the living *literary fact*,"[7] Tynyanov remarks upon the dynamism of the literary phenomenon, determined by the obvious shift in the status of texts from one period to another. The conclusion reached by the Russian theorist in 1929 is also perfectly valid today, all the more so given that in the meantime the aesthetics of reception, the new historicism and deconstructivism have supplied arguments in support of Tynyanov's ideas:

> What the "literary fact" is to one period will be a linguistic phenomenon relating to social life in another period and vice versa, depending on the literary system in relation to which the fact is situated. Thus, a letter of Derzhavin to a friend is a fact from social life; in the period of Karamzin and Pushkin, the same friendly letter is a literary fact. Let us compare the literary nature of the memoirs and journals in one system and their extra-literary nature in the other. The isolated study of a work does not allow us to be certain that we are talking correctly about its construction or that we are talking about the construction of the work itself.[8]

Had they read the foregoing passage carefully, the later proponents of pure structuralism would have been prevented from committing the error of completely isolating the work from its contexts. It is not the intrinsic features, specific procedures or formal structure that determine whether a text belongs to literature or not, but rather the relations the work in question establishes, *at a given moment*, with literary and neighbouring series, including social life, which, correlated with literature through the verbal aspect, as well as in the general gnoseological framework, attributes to the work a specific "orientation" and enables representation. Tynyanov prefers to talk about *functions* rather than procedures, which enable connexions exterior to the work. Depending on their orientation, Tynyanov distinguishes between the *auto-nomous* function, based on which an element of the work is correlated "with a series of similar elements belonging to other series," and the *syno-nomous* function, a result of the former, which reflects the constructive rôle that each element plays within the work. I think it is extremely important that Tynyanov conceives literature as "a continuously evolving series," placing the emphasis on the dynamic of intra- and extra-literary relations. Far from reducing the study of literature to the study of forms, torn from any contextualisation, Tynyanov draws attention to the risk of excessively abstracting and statically isolating the work. In his study of 1924 the subtle and visionary Russian theorist points out:

> Although they may be studied, the procedures run the risk of being studied outside their function, given that *the essence of the new construct may consist of the new use of old procedures, in their new constructive signification*, and precisely for this reason they are unable to come within the purview of a "static" analysis.[9]

In other words, *literariness* is not only a matter for rhetoric, for the intrinsic study of the literary work, because the study of procedures cannot be separated from the analysis of the functions they serve within each separate literary series. Consequently, the history of

[7] I. N. Tînianov, "Faptul literar", trans. Tatiana Nicolescu, in *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, p. 604.
[8] Tînianov, "Despre evoluția literară", p. 594.
[9] Tînianov, "Faptul literar", p. 606.

literature is incomplete if in the history of creative procedures there be not also a history of the procedures of literary reception, which Pierre Bourdieu much later regards as "the indispensible complement to the history of instruments of production." A good many decades were to pass before the idea of literature's "continuous dynamism" put forward by Tynyanov in the 1920s became fundamental to the theoretical discourse. Perhaps one of the most subtle observations formulated by Tynyanov is that of the non-arbitrariness of the connexion between function and form, correlated with another relating once again to the historical conditioning of this connexion and implicitly the manner in which the literary series correlate with social life. The idea that each period has its own historically constructed and socially validated artistic code has become a commonplace in recent decades, but its origin must be sought in the writings of Tynyanov. Likewise, the concept of the "interpretive community", developed by Stanley Fish in *Is There a Text in This Class* in the 1980s, has its seeds in the theory of literary series conceived by Tynyanov and in the way in which he understood the "dynamism" of literature:

> Each period brings to the fore certain phenomena from the past which are close to it and consigns others to oblivion. We are obviously talking about secondary phenomena, about a new processing of readymade material. The historical Pushkin is different to the Pushkin we find in the interpretation of the Symbolists. And the Pushkin the Symbolists saw cannot be compared with the significance the poet has had in the evolution of Russian literature. Every period chooses its own necessary material, but the use of these materials becomes characteristic only of a given period.[10]

If we accept Stanley Fish's definition of an interpretive community as a set of community assumptions, plus a set of reading strategies that orients the reading process at a given historical moment, then we might have a plausible explanation for the multitude (and variety) of interpretations applied to a literary work over the course of time. We need only think of the ideological reading grids the communist totalitarian system imposed upon literature in order to understand the importance of perspective, taking the concrete form in a set of suppositions and reading strategies, both in the identification of the literary fact and in the construction of the meaning of a literary work.

The role of intention

In regard to shifts in the status of a work, let us recall another of Tynyanov's observations, according to which the "'definition' of literature may be analysed only in its evolution," because the "*properties* of literature, which seem to us to be *fundamental*, primary, are continually changing and do not characterise literature as such."[11] In other words, notions such as "the aesthetic" or "belles lettres" are not ineluctable consequences of a given structure, but are attributes of a given work at a given moment. Defined as a *dynamic linguistic construct*, literature is not a close, immutable structure, but a dynamic phenomenon in perpetual motion. One eloquent example of the dynamism of the literary system is the

[10] *Idem*, p. 606.
[11] *Idem*, p. 607.

chronicles written in seventeenth- and eighteenth-century Moldavia and Wallachia, which are today studied in literary studies departments as representative examples of old Romanian literature, although none of the chroniclers *intended* to write literature; in any event, up until the beginning of the nineteenth century literary practice did not exist in Romanian culture, and even less so literary awareness. But this shift in status is also important because it draws attention to another aspect, regarded by some theorists as essential to the definition of literature, and ignored or minimised by others: authorial intention. After the theories inspired by positivism, which placed an equals sign between the meaning of the work and the author's intention, and the arguments of the American New Criticism, which denounced the intentional fallacy as a dangerous illusion, in the years when structuralism was at its apogee a total contestation of the role of the author was reached, and Roland Barthes saw the "death of the author" as the supreme condition for the emergence of the meaning of a work (1968), with the author being replaced in his eyes by language. I do not wish to reiterate here the long history of the debate surrounding the concepts of the author, intention and meaning, which are masterfully summarised by Antoine Compagnon in *The Demon of Theory*.[12] I would, however, like to look once more at the way in which Tynyanov discusses "the author's creative intention," reduced "to mere ferment and nothing more" by the way in which, inside the work, heterogeneous elements correlate with each other independently of the author's will. In support of this hypothesis, the theorist mentions the accounts of a number of major Russian writers, including Griboyedov and Pushkin, whose works, *Woe From Wit* and *Evgeny Onegin*, drastically departed from their authors' original intentions. Tolstoy himself, talking about *Anna Karenina*, remarked upon the distance between his intention to construct a social satire and the final result. Although Tolstoy originally wished to make Anna merely an adulterous, superficial, capricious woman, as he wrote the work gradually asserted its own "will" and Karenina became a tragic figure, a victim of the world in which she lived. One original synthesis, which takes up suggestions from reader-response theory and the aesthetics of reception, seems to me to be Stein Haugom Olsen's proposal, put forward in the first chapter of *The End of Literary Theory*, that we go beyond the apparent contradiction between rhetorical and mimetic theories (including those of the emotive-expressive kind) of literature by formulating a *theory of consecutiveness: supervenience theory*. According to Olsen, such a theory

> accounts for aesthetic features by construing them as supervenient on textual features. An aesthetic feature, the theory says, is identified by a reader, in a literary work, through an aesthetic judgement as what one may call a *constellation* of textual features. A constellation of textual features constitutes an aesthetic feature of a particular work. It is not identified with reference to 'the world' or to human emotion, nor does it stand out as a constellation identifiable independently without exercise of aesthetic judgement. Outside the literary work in which a constellation is identified, the textual features constituting it cannot be recognized as a constellation. Nor does it exist as a constellation in a particular literary work for just any reader, but only for those who are able and willing to exercise aesthetic judgement. The constellation of textual features exists only as the object of an aesthetic judgement. These textual features deserve to be referred to as a

[12] In *Demonul teoriei* (The Demon of Theory), translated by Gabriel Marian and Andrei-Paul Corescu, Editura Echinox, Cluj, 2007, pp. 51-110.

> 'constellation' rather than as a mere 'collection' because the aesthetic judgement confers on them, taken together, a significance or a purposive coherence.[13]

Limited by our viewpoint, dwelling within the deceptive horizon of the present, we are often incapable of seeing and even less so of understanding what lies beyond these natural bounds of our perception. Even more significant (and troubling) is the pull exerted on us by literary works which, although they come from periods long since passed or evoke worlds beyond our existential horizons, continue to fascinate us and speak to us.

Until scientists discover the secret of time travel, it is literary works that will give readers the opportunity to access alien, possible worlds, worlds other than the one in which they live. Paradoxically, such alien worlds are transparent and opaque at the same time. Transparent because more often than not the reader is provided with much more information about fictional characters than he or she would ever be able to discover about people in the real world. For E. M. Forster, himself both a theorist and a novelist, it was obvious that if God had told the story of the creation of the world – in other words, if He had found Himself in the position of being a narrator, who produces a fictional reality through his discourse – then the whole world would have been nothing but a fiction, and we would have known almost everything about one another, just as we know almost everything about the characters in the novels we read. But these worlds are also opaque, because, although we have access to the characters' interiority, the further away in space and time the universe in which they develop, the more difficult are they to understand, *at the limit* even becoming incomprehensible.

Translated by Alistair Ian Blyth

Bibliography

Calinescu, G. : „Tehnica criticii si a istoriei literare". In *Principii de estetica*, Editura pentru literatura universala, Bucuresti, 1968.
Compagnon, Antoine: *Demonul teoriei* (The Demon of Theory). Translated into Romanian by Gabriel Marian and Andrei-Paul Corescu, Editura Echinox, Cluj, 2007.
De Staël, Germaine : *Despre literatură considerată în raporturile ei cu instituțiile sociale* (1800). Translated into Romanian by Angela Ion. In *Arte poetice. Romantismul*, edited by Angela Ion , Editura Univers, Bucharest, 1982.
Fish, Stanley: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1980.
Foucault, Michel: "La Pensée du dehors" (The Thought of the Outside). In *The Essential Works of Foucault*, volume 2. *Aesthetics, Method, and Methodology*, edited by James D. Faubion, translated by Robert Hurley and others. Allen Lane: The Penguin Press, 1998.
Ingarden, Roman: *Studii de estetica*, translated into Romanian by Olga Zaicik, Bucuresti: Editura Univers, 1978.
Iser, Wolfgang: *How to Do Theory*, Blackwell Publishing, 2006.

[13] Olsen, op. cit., p. 3.

Jauss, Hans Robert: "Istoria literara ca provocare a teoriei literaturii". Translated into Romanian by Andrei Corbea. In *Viața Românească*, Suplimentul "Caiete critice", 1980.
Kivy, Peter: *The Performance of Reading. An Essay in the Philosophy of Literature*. Blackwell, 2006.
Olsen, Stein Haugom: *The End of Literary History*, Cambridge University Press, 1987.
Pound, Ezra: *ABC of Reading*, with an introduction by Michael Dirda. New Directions, 2010
Tînianov, I. N.: "Despre evoluția literară". Translated into Romanian by Mihai Pop. In *Ce este literatura? Şcoala formală rusă* (What is Literature? The Russian Formalist School), edited and with a preface by Mihai Pop, Editura Univers, Bucharest, 1983.
Tînianov, I. N.: "Faptul literar". Translated into Romanian by Tatiana Nicolescu. In *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, edited by Mihai Pop, Editura Univers, Bucharest, 1983.
Zemon Davies, Natalie: *Ficțiunea în documentele de arhivă*. Istorisirile din cererile de grațiere şi povestitorii lor în Franța secolului al XV-lea. Translated into Romanian by Diana Cotrău. Editura Nemira, Bucharest, 2003.

THE TRAINED MEMORY – COMPLEMENTARY HISTORIES OF ROMANIAN LITERATURE

Rodica ILIE, Associate Professor, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Over the last few years the research on Romanian literature has been conducted in manners which are considerably different from the monographic or exhaustive inventory practices, which do not abide by the didactic or typological model and which are not in accordance with the stern rules and pressure of the literary canon. Hence, a few samples of literary history which are similar but also different from the point of view of intent or hermeneutical practice will be analyzed, namely the studies and histories written by Eugen Negrici and Cornel Ungureanu. In spite of the fact that the two historians embark on a critical exploration of Romanian literature from different perspectives and with different goals, they relevantly demonstrate that the study of literary history is not yet exhausted or obsolete, that it doesn't necessarily entail the aridity of categorization, of inventories, of typologies, but rather the passion of rewriting, the accomplishment and nuanced adjustment of the delineation that comprehensively defines the literary phenomenon of the 20th century.

Keywords: history of values, canon, communication of the margin (canon-marginality, insider-outsider, national-European, center-periphery, interdisciplinarity, pluralism.

În ultimii ani cercetarea literaturii noastre a început să se facă în maniere diferite de practicile monografice sau de inventariere exhaustivă, altfel decât după modelul didactic sau tipologic, altfel decât după strânsa rigoare şi presiune a canonului literar. Vom urmări în continuare câteva exemple de istorie a literaturii care se aseamănă, dar se şi deosebesc în intenție sau în practica hermeneutică. Este vorba de studiile şi istoriile scrise de Eugen Negrici[1] şi Cornel Ungureanu[2], doi istorici care fac o explorare critică a literaturii române din perspective şi cu obiective diferite, însă care dovedesc cu relevanță faptul că studiul istoriei literare nu este încă epuizat sau vetust, că el nu înseamnă doar ariditarea categorisirilor, a inventarelor, a tipologiilor, ci înseamnă mai degrabă pasiunea rescrierii, a completării şi corectării nuanțate a tabloului ce defineşte cuprinzător fenomenul literar al secolului XX.

Modelele lor de practică a istoriei literare propun o viziune ce chestionează implicit strategiile de analiză şi sinteză exersate până la ei, căci instrumentele critice care sunt puse în uz cu mare rafinament intelectual sunt folosite pentru a rediscuta canonul şi specificul ethosului literar-artistic național din perspective plurale. Astfel ceea ce putem lesne constata este că, aşa cum afirmă Reinhart Koselleck, „istoria este mereu mai mult sau mai puțin decât ceea ce se spune despre ea, după cum limba exprimă întotdeauna mai mult sau mai puțin decât ceea ce se întâmplă efectiv în istorie".[3] Acest adevăr este luminat de opera celor doi critici şi istorici literari care stau consecvent în gardă şi *se distanțează* de formulele obişnuite ale

[1] Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române,* Cartea Românească, 2008; *Literatura română sub comunism,* 1948-1964, Cartea Românească, 2010, ed. a II-a revizuită.
[2] Cornel Ungureanu *Istoria secretă a literaturii române*, Editura Aula, Braşov, 2007.
[3] *Conceptele şi istoriile lor. Semantica şi pragmatica limbajului social-politic*, Editura Art, Bucureşti, 2006, trad. G.H. Decuble şi M. Oruz, p. 70.

practicii lecturii istoricului sau criticului oarecare şi care demonstrează că au înțeles că expunerea ideilor presupune nu doar exactitatea şi justețea critică, nu doar economia sensului şi validarea ştiințifică a afirmațiilor, ci afirmarea unui *stil* care să dea viață ideilor, conceptelor, categoriilor, argumentelor. Instrumentele criticii axiologie şi hermeneutice sunt prezente la Eugen Negrici şi Cornel Ungureanu într-o țesătură ce face posibilă cuprinderea literaturii luate ca obiect de studiu dintr-o perspectivă complexă, cât mai largă, putem spune, fără a angaja prețiozitatea dobândită a termenului, interdisciplinară.

Studiile lor se înscriu în ceea ce Reinhart Koselleck numeşte istoria facută în *concepte dinamice*. Aşadar, ceea ce este operabil şi convergent la cei doi intră în dialog cu ideea de explorare pluralistă şi dinamică, problematizantă şi creatoare, deoarece ambii explică şi în acelaşi timp reinventează structuri de semnificație, contextualizează şi totodată creează sensul şi semnificația aşezării operelor şi autorilor în ordinea lor canonică. Dimensiunea plurală a perspectivei critico-istorice a celor doi se ordonează în funcție de câțiva poli: centru-periferie, canon-marginalitate, *insider-outsider*, național-european (ex. Mitteleuropa periferiilor, geografiile literare din preocupările lui Cornel Ungureanu), scriitori mari-scriitori minori, autohtoni-deteritorializați etc. Aşadar metoda istoricilor noştri „compensează un deficit empiric printr-un proiect de viitor" (Koselleck), print-un proiect dinamic şi progresiv, ce presupune privirea nouă, proaspătă, desvrăjită de preocuparea singulară (prezentă şi, înțelegem bine de ce, derulată pe aceste coordonate de refugiu în perioada regimului totalitar) pentru un inventar făcut doar pe criterii estetice, tipologice sau istorice. Negrici şi Ungureanu rescriu istoria literaturii române cu luciditate, cu apetitul pentru demitologizare, dar şi pentru stabilirea unei juste măsuri pentru fiecare proces, grupare, scriitor, canonic sau marginal, în parte. De la *iluziile literaturii* se face trecerea la momentul de trezire, la desvrăjirea care nu ținea doar de o componentă ideologică, nu despre aceasta este neapărat vorba, ci despre cum reuşesc cei doi să pună în practică un mod de a înțelege procesele literare, devenirea autorilor, reprezentările create despre ei de exegeza anterioară, modul de funcționare a orizontului de aşteptare şi spectacolul complex al receptării în momentul publicării, dar şi în vreme. Citind cărțile lor, putem constata că Negrici şi Ungureanu (re)fac explorarea literaturii române nu atât din interior, ca evoluție organică, ci din unghiuri distincte, care să interogheze, dar şi să valideze valoriozările anterioare (a se vedea comparația frecventă a lui Negrici cu studiul *complexelor literaturii române* al lui Mircea Martin). Se poate observa că la cei doi limbajul nu este doar simplu instrument al demonstrației, ci factor activ care surprinde, survolează şi întemeiază sensurile, coagulează conținuturile de adevăr critic ce fac substanța unei istorii literare. Ungureanu şi Negrici sunt rafinați cunoscători ai datelor literaturii noastre şi în acelaşi timp foarte buni comparatişti, dar şi excelenți naratori, aşa cum G. Călinescu sau Nicolae Manolescu apreciau că trebuie să fie un istoric al literaturii.

Memoria exersată. Istoria literaturii române *de la origini până în prezent* este proiectul tuturor istoricilor obiectivi, exhaustivi, numai că această tentație a fost chiar de G. Călinescu amendată. În „Tehnica criticii şi a istoriei literare", acesta susține şi recompune modelul critico-hermeneutic german al *gestaltismului*, considerând că istoricul, dacă nu găseşte structurile în exteriorul sau la suprafața operelor, trebuie să le caute în interior, să le descopere sau să le inventeze. Deci obsesia obiectivității este anulată, fiind compensată de activitatea prospectiv-creatoare a istoricului.

Modelele scrierii istoriei literare în context românesc trec şi prin expresia subiectivităţii selective şi critice a istoriei de valori, a criticii axiologice sau a istoriei critice, aşa cum o practică N. Manolescu, Eugen Simion, Mircea Zaciu, Aurel Sassu, Ion Pop, Mircea Scarlat, Ov.S. Crohmălniceanu, Laurenţiu Ulici, Radu G. Ţeposu, ş.a. Toţi istoricii procedează de fapt prin „tehnici" subiective, dacă nu personale, cel puţin interpersonale, căci ce este istoria literaturii, ca oricare ştiinţă a memoriei, dacă nu o înseriere de adevăruri obţinute prin cercetarea anterioară a mai multor exploratori: documentarişti, arhivişti, cercetători, istorici, critici, teoreticieni, eseişti, redactori de ediţii critice etc.?

Practicarea istoriei literare aşa cum o găsim la Ungureanu şi Negrici se bazează pe o nouă lectură, pe descifrarea unor substraturi ocultate până mai ieri, pe descifrarea unei „istorii secrete" pentru care memoria colectivă şi cea individuală nu sunt probabil foarte pregătite. Ceea ce s-a întâmplat cu orizontul românesc de receptare şi sensibilitate aparţine unui fenomen subtil şi în acelaşi timp agresiv, invaziv, de contaminare cu interpretări, valorizări pe care istoria noastră cultural-politică le-a elaborat timp de peste cincizeci de ani, creând reprezentări eroice, mitice, voievodale, sanctificând uneori excesiv, idealizând, uneori fără simţul măsurii[4]. De aceea, este de înţeles de ce, apariţia unui studiu precum al lui Eugen Negrici a stârnit controverse, a produs diferite reacţii, reţineri, a stimulat opinii divergente şi idei polemice, a produs în final emulaţie şi a redeschis problema canonizării şi a interpretării fenomenelor literare în contexte mai largi. Chiar dacă opţiunile demitizării, ale dezvrăjirii imaginii aurorale asupra literaturii noastre au generat luări de poziţie vehemente în rândul unor critici şi istorici ai literaturii, efectul în câmpul cultural a fost obţinut, căci rediscutarea canonicilor a început să capete noi forţe, să împrospăteze reprezentările impuse de autoritatea criticii literare, să reorganizeze autentic, corect şi moral viziunile, să valorizeze aspecte inedite care ieşeau la suprafaţă din acea tulburare a apelor. Explicaţia importanţei *efectului Negrici* în istoria litaraturii române actuale se poate găsi undeva mai aproape de teritoriile studiilor culturale, sau ale teoriei efectului estetic, sau ale sociologiei culturii, decât de cele ale teoriei litaraturii. Pornind de la faptul că mentalităţile se schimbă, e de menţionat aici opinia lui Mircea Martin, care analizând cauzele decăderii simbolicului şi ale devalorizării, ale relativizării valorilor morale, consideră că: „Asistăm la o forfotă partimonială materială – şi atât. Cât despre devalorizarea valorilor morale, ce să mai vorbim? Punerea însăşi a problemei, în condiţiile date, frizează ridicolul". Tendinţa generală este fie de a idealiza excesiv, fie de a uita care sunt vechile modele, de a le depăşi datorită faptului că sunt considerate anacronice, revolute. Momentul în care trăim este defavorabil rememorărilor, bilanţurilor simbolice,

[4] Mircea Martin vorbeşte despre acest fenomen al mitizării exagerate, despre mecanismele de manipulare ale memoriei colective în comunism prin saturaţia eroicului şi prin schematizarea şi ideologizarea reprezentărilor culturale, a valorilor autohtone în eseul „Care este patrimoniul nostru moral şi simbolic?", „Cuvântul", nr. 8 / 2006. Analizând fenomenul „decăderii simbolicului", Mircea Martin subliniază: „E greu astăzi, la noi, nu numai de construit, ci şi de imaginat o memorie colectivă cât de cât unitară, o memorie cât de cât mai larg împărtăşită, privitoare chiar la trecutul recent. Memoria colectivă este spaţiul unor tensiuni şi dispute, la fel ca şi spaţiul colectivităţii înseşi. Şi totuşi, eu cred că unul dintre factorii care condiţionează o comunitate (umană, socială) este chiar comunitatea de memorie (spre a relua termenul lui Pierre Nora) sau comunitatea memoriei pe care nu o concep ca o omogenitate monolitică, dar ca o convergentă simbolică rezultată din opţiuni dificile, din dispute prelungite şi depăşite. O asemenea memorie comună se construieşte printr-o lucrare asupra memoriei, menită să reducă partizanatele şi resentimentele, presiunile deviante sau distructive. Iar în centrul acestei comunităţi de memorie situez ceea ce numesc patrimoniul moral şi simbolic. Cred în necesitatea şi actualitatea acestei teme, deşi constat că nimeni nu o abordează, dimpotrivă, mulţi par să o desconsidere".

deoarece ne aflăm „într-un timp care «nu (mai) are răbdare pentru astfel de întreprinderi»". Mai mult, criza desimbolizării pare să fie situată de Martin în faptul că trăim într-o lume a transparenței aparente a ecranului[5]. Teoreticianul culturii așează patrimoniul moral și simbolic în centrul *comunității de memorie*, comunitate care la noi a trecut prin scindările regimului comunist, prin formele de ficționalizare a adevărului istoric, dar și prin cele de învăluire a acestuia sau de redare oblică a proiectării sale literar-artistice. Ori efectele actuale sunt de fapt inversate: bagatelizare, schematizare și parodiere, în cel din urmă caz, în câmpul literaturii, savoarea livresculului postmodern acționează ca singura formulă paradoxal salvatoare, de reconversie a codurilor și de reașezare a lor în normalitate.

În concepția profesorului Martin *patrimoniul moral și simbolic* reprezintă „acel depozit de umanitate pe care îl reținem din istoria mai îndepărtată sau mai recentă pentru că îl considerăm purtător de semnificație, de valoare și de exemplaritate", iar identificarea lui presupune un act de conștiință, o *alegere* și o *recunoaștere* în și prin valorile pe care le cuprinde[6]. Această idee este preluată cu ocazia aceleiași dezbateri despre patrimonoul simbolic și de Caius Dobrescu[7], eseistul care precizează existența a două stări culturale în care se află individul în momentul identificării înțelese ca „proces cognitiv și social prin care unui anumit act îi este atribuită, în mod consensual, calitatea de simbol al unor valori morale esențiale": este vorba de *identificarea cu* și *identificarea ca*. În fapt, comunitatea memoriei implică în mod organic și o comunitate de patrimoniu, pe care Martin o consideră nucleul ei dur. De asemenea, este de reținut ideea că patrimoniul spiritual structurează memoria identitară și fixează conștiința identitară, legitimând indivizii și comunitatea.

Am trecut prin această buclă, tocmai pentru a spune că *identificarea ca istoric* nu mai poate legitima specialistul, care descrie fenomenele de dinaninte de 1989, *prin identificarea cu* toate modelele anterioare de interpretare istorică (aceasta chiar dacă atât Negrici, cât și Ungureanu și-au configurat partial „o sistematică" viziune asupra istoriei noastre literare, și-

[5] „în era comunicațiilor și a comunicării generalizate, nu pare să mai rămână prea mult loc pentru o comunicare simbolică", *ibidem.*

[6] „Se înțelege că un asemenea patrimoniu nu se primește și nu se transmite de la sine: identificarea lui presupune un act de conștiință, o alegere. Alegem și, implicit, ne alegem în raport cu patrimoniul pe care îl recunoaștem și în care ne recunoaștem. Dar, evident, înainte de recunoaștere este nevoie de cunoaștere. Mai cu seamă în acest domeniu, recunoașterea este periclitată de ignoranță ori pur și simplu de indiferență. Nu numai patrimoniul cultural și artistic tangibil se deteriorează din cauza neglijenței noastre, ci și acela intangibil, spiritual.(...) Spre a evita confuzii posibile e nevoie să precizez că acest patrimoniu este unul virtual, imaginar. Îl purtăm cu noi, așa cum purtăm și amintirea unei lecturi, a unor emoții artistice puternice, fondatoare sau restructuratoare. El se modifică de la o vârstă la alta, dar se coagulează în adolescență. Putem vorbi de un patrimoniu (moral și simbolic) imaginar, așa cum vorbim de o bibliotecă imaginară sau de un muzeu imaginar. Ultimul termen mă obligă la încă o precizare: ca și în cazul muzeului imaginar, nu e vorba de o muzeificare, ci de o prezență vie și activă. Patrimoniul nostru moral și simbolic - individual sau colectiv - structurează o memorie identitară și fixează o conștiință identitară. Prin intermediul lor ne legitimăm în fața noastră înșine și în fața altora. Este neapărat nevoie să adaug faptul că patrimoniul (moral și simbolic) individual nu este - și nici nu e recomandabil să fie - unul fondat exclusiv pe valori naționale. Cu cât formația unui individ este mai temeinică, mai bogată, cu atât aria referințelor lui simbolice se lărgește și șansele de a alege sunt mai numeroase. Nici măcar patrimoniul (moral și simbolic) colectiv nu se compune numai din elemente furnizate de istoria națională. Adoptarea unor repere ale universalității și, desigur, confruntarea cu ele reprezintă acte cu atât mai necesare, mai indispensabile, în cazul țărilor mici, al culturilor mici, necunoscute și nerecunoscute, obligate mereu la un efort legitimator suplimentar", p. 17-18, în *Dilemele identității. Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al secolului XX*, coord. Andrei Bodiu, Rodica Ilie, Adrian Lăcătuș, Ed. Universității Transilvania din Brașov, 2011, Mircea Martin, „Patrimoniul nostru moral și simbolic", pp.11-.23.

[7] *Diversitate, ambiguitate, incertitudine*, în „Cuvântul", nr. 8 / 2006.

au definit stilul şi metoda, şi-au coagulat proiectele şi cărţile urmărind o construcţie metateoretică[8] personală încă dinainte de căderea lui Ceauşescu). Aceste modele indetificatoare nu mai pot funcţiona la Negrici şi Ungureanu în mod perfect, prin suprapunere congruentă, pentru că revizitarea trecutului se face acum, evident, din alt unghi, din alte ritmuri ale sensibilităţii şi din altă viziune asupra cunoaşterii spectacolului lumii literare româneşti, şi de bună seamă fără compromisuri, fără temeri şi cu o altă responsabilitate morală (nu doar recuperatorie, compensatorie sau de restituire, ci şi de rediscutare a canonului estetic).

Dincolo de modelul hermeneutic de înţelegere a culturii şi literaturii române prin paralelismul dezidealizant al *complexelor* (Martin) sau al *iluziilor* (Negrici), putem valorifica foarte pertinent modelul sintetic al patrimoniului simbolic sau al memoriei culturale identitare, model propus de Martin şi Dobrescu şi aflat, chiar dacă aparent din exterior spre interiorul literaturii, oarecum în contiguitate cu abordările practicate de Negrici şi Ungureanu în modalităţile de arhivare şi recompunere patrimonială a valorilor literare româneşti. Istoria literară nu este altceva decât o formă specială şi dinamică a patrimoniului cultural, ea asigurând atât cadrele unei comunităţi de memorie simbolică, dar şi formele de prestigiu cultural (aşa cum ar spune Pierre Bourdieu, dictate de *dispoziţiile* şi *luările de poziţie* ori de tensiunile produse în raporturile de forţe ale *habitusului*: personalităţi literare, reviste, grupări, receptori).

Lectura istoriei. A practica tehnica lecturii istoriei, aşa cum procedează Ungureanu sau Negrici, înseamnă a face un exerciţiu de memorie culturală, o hermeneutică deconstructiv-constructivă, reîntemeietoare, bazată pe discernământ şi responsabilitate, pe lecturile proaspete şi în acelaşi timp temeinic documentate ce surprind *viaţa cărţilor* (A.Lăcătuş), destinul maeştrilor şi al discipolilor, al epigonilor sau refuzaţilor, neeludând crizele identitare, obsesiile criticii, fantasmele culturale. De adăugat că, dacă Eugen Negrici urmăreşte panoramic-sectorial literatura română (dintre anii 1948-1964), în structuri incisiv comprehensive, în retorica demascatoare, demitizantă, (conexiunile şi comentariile sale fiind în spiritul criticismului activ, implicat, subiectiv pasional, debusolând aşezările canonice şi aşteptările exegetice şi de receptare), în schimb, Cornel Ungureanu procedează selectiv, discret, intuitiv, aparent anecdotic. Istoria scrisă de el devine iniţiatoarea unor explorări ulterioare, te lasă în posesia unui cifru, dar şi în căutarea altor chei de lectură, ce par marginale, însă contigue, în profunzime, cu aşteptările imaginarului proiectat de opera autorilor analizaţi, istoricul oferind piste inedite pentru lecturi recuperatoare. Desenul său hermeneutic este în filigran, explicativ, mai puţin alert, ci savurând misterele, comprehensiv şi aflat în organicitatea ca de puzzle a întregului edificiu al operei, căutând să reflecte şi ceea ce nu se vede la suprafaţă, şi ceea ce alţii nu au revelat.

[8] precum policentrismul cultural, „marcă a unui cosmopolitism cu totul specific", în cazul istoricului bănăţean, v. Adrian Lăcătuş, „Comparatismul lui Cornel Ungureanu sau devoţiunea Republicii literelor în Post-Imperiu", în *Literatura română contemporană. Eugen Negrici şi Cornel Ungureanu*, coord. Andrei Bodiu, Ed. Universităţii Transilvania Braşov, 2011, pp 207-213, sau Dumitru-Mircea Buda, „Explorări în cartografia virtuală a spaţiului literar",. Acesta din urmă observă că aparenta discontinuitate a proiectului arhitectonic şi arheologic, în acelaşi timp, al istoricului se estompează în „simultaneitatea şi pluralitatea organică a unui unic proiect-şantier aflat în continuă forfotă şi expansiune", col.cit., pp.188-197.

Eugen Negrici se lasă posedat de spiritul dubitativ implicat în reorganizarea interpretărilor, a viziunilor, a ordinii valorice, investeşte energii reformatoare, luciditatea sa se rostogoleşte în argumentația tăioasă în deconstruirea tabuurilor, a intangibilității canonice, a infailibilității ierarhiilor impuse de istoria şi critica anterioară. Negrici posedă nu doar patosul rediscutării valorilor, ci şi demonul chestionării complexelor, a iluziilor culturale ce definesc şi structurează stereotipurile mentalitare. Deşi profesor de istoria literaturii române, detestă idolatria, este anticanonizant, tocmai pentru a verifica şi pentru a revalida ordinea canonică, este anticonservator, tocmai pentru a face din gândirea sa asupra istoriei literaturii un factor de perpetuare spiritual-patrimonială a valorilor (în sensul responsabilității şi al exemplarității asumării morale a propriei opțiuni intelectuale, sens discutat şi de Mircea Martin în ceea ce priveşte virtualul patrimoniu simbolic), prin dezbareti şi replici devenite un fel de ferment intelectual (re)activ-creativ. Ca atare, suntem de acord cu afirmația lui Carmen Muşat potrivit căreia Eugen Negrici scrie „o carte-manifest ce pune sub semnul întrebării o serie de aspecte ale fenomenului cultural românesc”[9]: „agonia spiritului critic, tendințele de după 1989 de reprimare a inițiativelor de primenire a canonului, cultivarea pioşeniei față de literatura română ca bun național fragil, cultul capodoperelor, credința în perenitatea valorilor şi verdictul ireversibil”[10]. Aşezat de către Paul Cernat în continuarea triadei istoricilor critici ai dezvrăjirii – Paul Zarifopol, Şerban Cioculescu, Eugen Lovinescu (parțial) –, Negrici continuă discursul „anticlasicizant” al acestora, nefiind niciodată „partizan, rigid, unilateral sau dogmatic. Vehemența sa polemică se îmbină cu simțul nuanței şi suplețea evaluărilor, cu retractări şi relativizări avenite, greu de găsit în discursul generațiilor mai noi. Un exemplu: deşi evident de partea „sincroniştilor“ occidentalizanți, apreciază superlativ *Princepele* şi *Săptămîna nebunilor* de Eugen Barbu şi deplînge blocada moral-politizată din ultimul deceniu şi jumătate împotriva operei acestui prozator”[11].

Pentru a conchide, *Iluziile literaturii române* reprezintă pentru cultura noastră actuală o carte „cu valoare de credo, rezultat al unei experiențe de-o viață şi al unei îndelungate meditații critice asupra destinului literaturii / culturii române. Dar şi o viziune de ansamblu asupra ei din perspectiva libertății postdecembriste. Libertate față de tabuurile strategice ale „patrimoniului cultural național“, dar şi libertate față de rigiditatea scolastică a canoanelor academice”[12]. În sensul analizelor de până acum privind ideea de partimoniu moral şi simbolic, putem afirma că modul în care îşi articulează Negrici argumentația se opune memoriei culturale şi conştiinței critice cărora li s-au şterpelit în comunism credibilitatea şi simțul lucidității. Dacă lecția lui Negrici va fi asumată, acest lucru va fi constatat în anii ce urmează, în funcție de bogăția dezbaterilor pe care le va genera, dincolo de replicile de moment, de cronicile, recenziile şi luările de poziție imediate. Caius Dobrescu susține că patrimoniul simbolic se discută şi prin sau *mai ales* prin analiza şi asumarea *conflictelor,* a *incertitudinilor,* a *ambiguităților*, de aceea sperăm ca destinul acestor cărți să fie profund legat de viitorul practicii istoriei literare româneşti ca act asumat de cultură, desprins de limitele sale naționale şi contextualizat în dialogul internațional.

[9] „Literatura română între complexe şi iluzii”, în revista „Observator cultural”, Nr. 183 / 18-24 septembrie 2008.
[10] Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Cartea Românească, 2008.
[11] „ Puncte în minus pentru o literatură iluzionată”, în „Observator cultural”, Nr. 183 / 18-24 septembrie 2008.
[12] *Ibid.*

Dacă Eugen Negrici practică modelul detronării mitogenetice şi argumentaţia sa depăşeşte semiotica şi teoriile receptării, analiza categoriilor estetice (fie acestea şi negative, împrumutate de la Hugo Friedrich, în ceea ce priveşte paradigma modernistă), ori psihologia colectivă şi studiile de imaginar, Cornel Ungureanu procedează în studiul său la extinderea unghiului de cuprindere a literaturii din perspectiva istoriei mentalităţilor, a geopoliticii şi a geografiei literare central- europene, din perspectiva relevării formelor şi a forţelor de proiectare auctorială a scriitorilor centrali sau periferici. Istoria sa pare făcută „pe fărâme", însă urmăreşte alianţa dintre macroistorie şi microistorie, capacitatea de cuprindere analitico-sintetică are asigurate flexibilitatea şi talentul translării de la Istorie la istoriile personale şi înapoi. Astfel sunt analizate producţiile folclorice româneşti în contextul balcanic văzut ca „Europă Centrală", de asemenea sunt contextualizate Şcoala Ardeleană şi discursurile sale legitimatoare, Eminescu, prin „subconştientul imperial" şi sub tensiunile „dezvrăjirii lumii", Slavici, trecut prin „iluzia geopolitică". Reliefurile „văzute şi nevăzute" ale geografiei cultural-literare întocmite de Cornel Ungureanu se revelează într-o sinteză care aduce alături cosmopoliţi şi deteritorializaţi, asimilaţi şi exilaţi, utopici şi sceptici, etc. Rescrierea istoriei noastre literare ca formă a „istoriei secrete" nu uită explicaţiile estetice în detrimentul celor sociologice sau geopolitice şi antropologice. Istoricul reciteşte „clasicii", însă se detaşează elegant de interpretările anterioare, capitolele sale deţinând aura unor descoperiri inedite, în care viziunile particulare ne asigură că dincolo de sursele „marginale" citate, perspectiva din care ar trebui să privim opera scriitorilor aleşi ar necesita o schimbare de poziţie, o modificare a unghiului de reflecţie. Un exemplu: Bacovia este recitit din perspectiva poeticii spaţiului şi a imaginarului rupturii (prin recurs la Cezar Petrescu, Ion Pop, Constantin Călin). Spaţiul literar este nu doar cel al diferenţelor sociale, etnice, al diversităţii, ci şi al desprinderilor de orizonturile tradiţionale, de centru şi armoniile sale. De aceea locul pentru Bacovia pare mai degrabă un „non-spaţiu", un loc ce „anulează identitatea", ce ignoră sau amendează istoria, sincronizându-se cu agonia „imperiilor muribunde", cu estetica lui Trakl, a lui Celan sau a altor expresionişti, care îl fac pe poetul nostru să noteze acelaşi tip de angoasă, aceeaşi „desprindere", ce generează implicit despărţirea de tradiţionalism, „îl fac unul dintre modernizanţii lirismului nostru. Comparaţiile cu Kafka, cu Blecher, cu Fundoianu, din ce în ce mai frecvente în exegeza de ultimă oră, sunt legate – spune Cornel Ungureanu – de tipul de ruptură (şi în consecinţă de insularitate) pe care o realizează poezia bacoviană. Iar «insularitatea» poate anunţa avangarda schiţată de Tzara, Vinea, Fundoianu ş.a. Poate să decidă momentul inaugural al avangardei româneşti"[13]. Bacovia este văzut de Ungureanu ca un „marginal", atât prin discursul liricii sale, cât şi prin comportamentul său boem, antisocial: „El este un exponent al marginilor, al eşecului, al căderii. El poate să-şi amintească doar momentele eşecului său: cel interior"[14]. Observăm limpede că, dacă Negrici este vocea afirmaţiilor radicale, căutând prin sprinturi alerte o anume independenţă a actului critic, autonomie în judecata critică, (în siajul manolescian: „Nu compatibilităţile fac critica"), Ungureanu, în schimb, produce un discurs critic al anamnezei culturale, dar nu doar pentru a confirma păreri, ci pentru a recontextualiza, pentru a descoperi falii, rupturi, inadecvări, piste

[13] „Bacovia: ofertele subteranei", în Cornel Ungureanu, *Istoria secretă a literaturii române*, Editura Eula, Braşov, 2007, p.400.
[14] *Idem*, p 402.

neexplorate de semnificație[15]. Aşteptările generate de paginile „istoriei secrete" nu confirmă decât parțial istoria rarităților, a anecdoticului ori căderea în istoria circumstanțială, căci Ungureanu păstrează echilibrul şi măsura ştiințifică, redesenând profiluri sub forma unor medalioane în care exercițiul critic merge de la document la reprezentare, de la factologii, elemente de istorie a izvoarelor sau a contextelor, la caligrafierea sigură a istoriei fragilității subiectului înscris în textul litaraturii, o istorie implicită şi simultană a fraglității narațiunilor ideologice ale identității culturale naționale, o istorie a reprezentărilor plurale a adevărului literaturii române în contextul central-european şi global. Prin acestea asemănarea cu excursul critic al lui Negrici. Istoriile amândurora sunt delimitări distanțat asumate față de modelele de interpretare anterioare, scrieri responsabile de verdictele pe care le dau asupra crizelor şi obsesiilor identitare, asupra peisajului literar românesc, lecții vii, interogative şi autentice[16] de explorare a fenomenului literar/ cultural românesc.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului "Valorificarea identităților culturale în procesele globale", cofinanțat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758.

[15] A se vedea, pentru exemplificare, încercarea de a deschide dezbaterea despre avangarda noastră dinspre accentele uitate, dinspre opțiunile, afinitățile, angajările şi dezangajările unor scriitori precum: Geo Bogza, Gellu Naum şi Virgil Teodorescu.

[16] A se vedea şi Cornel Ungureanu, *Petre Stoica şi regăsirea Europei Centrale*, Editura Palimpsest, Bucureşti, 2010

ON CREATIVE BILINGUALISM

Dumitru CHIOARU, Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Creative Bilingualism is a theoretic comparative literature study regarding a very frequent cultural phenomenon of the contemporary epoch. This concerns those writers who used two languages in order to achieve and define their literary creation. This kind of cultural experiences represents symbolic bridges between two different literatures or cultures, being a specific sign of cultural relationship understood not as a simple translation, but as an act of creation. This phenomenon is one of the most interesting and exciting preoccupations for the contemporary comparative literature, although it still remains rather insufficiently studied.

Keywords: Creative Bilingualism, comparative literature, languages, cultural relationship, literary creation

Fenomenul abordat în acest studiu este *bilingvismul creator*, întîlnit la scriitorii care şi-au scris parţial opera în limbile română şi franceză. De cele mai multe ori, prima dintre ele este limba *maternă*, iar a doua, o limbă *dobîndită* sau *adoptată* din diferite motive biografice/ personale. Deoarece criteriul rămîne limba, opera scriitorilor bilingvi este revendicată parţial de ambele literaturi. Unii scriitori au schimbat odată cu limba şi stilul, chiar orientarea literară, marcînd o *ruptură* în evoluţia lor, alţii şi-au păstrat orientarea, definindu-se prin *continuitate*. Dar a deveni scriitor în altă limbă nu înseamnă o *traducere* a gîndurilor din limba maternă, ci *creaţie*, care presupune a simţi şi gîndi în litera şi spiritul limbii de adopţie. Altfel spus, înseamnă a naturaliza această limbă întocmai celei materne. Există scriitori care şi-au schimbat ori adaptat chiar şi numele la specificul limbii adoptate (ex. românul B. Fundoianu a devenit francezul Benjamin Fondane), în care se poate citi şi dorinţa schimbării de identitate. Alţi scriitori, în special cei consacraţi, ca Emil Cioran, şi-au păstrat numele, dar limba de adopţie le-a oferit altă identitate literară.

Bilingvismul româno-francez se explică prin înrudirea latină a celor două limbi şi prin *influenţa modelatoare*, descrisă de Lucian Blaga în **Trilogia culturii**[1, a literaturii franceze asupra literaturii române, dar şi prin fascinaţia pe care Parisul şi Franţa au exercitat-o asupra clasei sociale superioare şi a elitei intelectuale începînd din secolul Luminilor, cum demonstrează Pompiliu Eliade în cartea sa scrisă direct în franceză şi publicată în 1898 la Paris, **De l'inflence française sur l'esprit public en Roumanie**, cînd „un popor civilizat a ajutat un popor înapoiat să intre pe calea vieţii istorice şi să-şi formeze o civilizaţie originală"[2. Franceza a devenit – constata în 1909 N.I.Apostolescu în lucrarea sa de doctorat scrisă şi publicată în franceză, **L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine** – pentru mulţi scriitori români, odată cu romanticii paşoptişti: Dimitrie Bolintineanu, care şi-a tradus poeziile şi le-a publicat la Paris în 1866 sub titlul **Brises d'Orient**, ori Vasile Alecsandri, care a început să scrie poezii mai întîi în franceză imitînd pe Lamartine sau Victor Hugo şi a fost premiat în 1878 la Montpellier pentru poezia **Cînticul gintei latine**, un fel de a doua limbă naturală, nu numai pentru învăţătură şi cultură ci şi

pentru creație. Bilingvismul creator româno-francez a devenit un fenomen cultural foarte răspîndit care a făcut ca, pentru mulți scriitori români, franceza să fie cealaltă limbă a lor, universală, prin care unii au pătruns nu numai într-o mare literatură ci şi în universalitate.

Dar România n-a fost niciodată o țară francofonă ci filofranceză. Căci, într-adevăr, bilingvismul „nu exprimă – aşa cum remarcă Magda Jeanrenaud în **Universaliile traducerii** – decît arareori ideea de coabitare paşnică între două limbi”[3]. Chiar dacă literatura română s-a format sub influența celei franceze, ea şi-a dobîndit treptat autonomia. Din contactul permanent cu literatura franceză promotoare a curentelor artei moderne, s-au manifestat şi în literatura română, în încercarea de sincronizare, curente ca romantismul, ilustrat de Dimitrie Bolintineanu prin volumul **Brises d'Orient**, apoi simbolismul promovat, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, de Alexandru Macedonski, primul dintre scriitorii români care a publicat un volum de poezii, intitulat **Bronzes**, şi un roman, **Thalassa**, scrise în franceză, ori avangardismul interbelic, printre ai cărui reprezentanți se numără şi scriitori bilingvi ca Tristan Tzara, B.Fundoianu/ Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Gherasim Luca ş.a. Unii dintre scriitorii bilingvi originari din România ca Emil Cioran şi Eugen Ionescu/ Eugène Ionesco au devenit mari stilişti ori inovatori în franceză, dobîndind prestigiu şi circulație internațională a operei lor.

Consider însă că trebuie să diferențiem *autotraducerea* de creația bilingvă, deoarece autotraducerea este o formă personală de traducere a operei în altă limbă, în care aportul creator nu schimbă identitatea operei. Astfel, **Brises d'Orient** de Bolintineanu reprezintă un exemplu de autotraducere, **Bronzes** de Macedonski, o ezitare între autotraducere şi bilingvism, din română în franceză şi, invers, din franceză în română, în vreme ce romanul **Thalassa** a fost scris în limba franceză, apoi transpus de el însuşi cu diferențe semnificative în română, confirmînd bilingvismul autorului. Dar şi prozatorul interbelic Panait Istrati, deşi bilingv, este, prin povestirile sale din ciclul **Les récits d'Adrien Zograffi** scrise direct în franceză şi după aceea în română, un exemplu de autotraducere.

În studiul ce urmează, mi-am propus să urmăresc traseul evoluției celor doi mari scriitori bilingvi, Emil Cioran şi Eugen Ionescu, insistînd în analiză asupra momentului-cheie din viața lor, cînd au trecut de la limba română la cea franceză, pentru a descoperi motivațiile şi a constata consecințele expatrierii, dar mai ales diferențele pe care schimbarea de limbă le-a adus în opera lor. Emil Cioran este unul dintre marii scriitori bilingvi ai secolului XX, care a meditat nu o dată asupra schimbării limbii în care şi-a scris opera, încît am putea spune că aceasta s-a numărat printre neliniştitoarele sale obsesii. În 1947, la zece ani de la rămînerea sa în Franța cu o bursă de doctorat niciodată finalizat acordată în 1937 de Institutul Francez din Bucureşti, pe cînd locuia vara într-o căsuță de lîngă Dieppe, traducîndu-l pe Mallarmé în româneşte, Emil Cioran a fost – mărturiseşte el într-o convorbire din 1977 cu Fernando Savater – răscolit deodată de întrebarea: „De ce să-l traduc pe Mallarmé într-o limbă pe care n-o ştie nimeni?”[4]. O limbă pe care nici el n-o mai vorbea, deşi a scris în ea şase cărți, din care publicase cinci, începînd cu **Pe culmile disperării** care a apărut la editura Fundațiilor Regale din Bucureşti în 1934, iar **Îndreptar pătimaş** rămăsese în manuscris. Răspunsul a însemnat, întocmai convertirii la altă credință a lui Pavel pe drumul Damascului, renunțarea la limba maternă şi adoptarea francezei ca limbă de creație. Deşi i-ar fi fost mai uşor să scrie în germană, pe care o învățase la Sibiu şi la Berlin în perioada bursei Humboldt (1933-1935), Cioran a optat pentru franceză din motive psihologice, mai adînci decît cele juridice sau

literar-filosofice. Poate că pasiunea pentru Paris, vizitat prima oară pe cînd era bursier la Berlin, a atîrnat foarte mult în balanță.

În acelaşi interviu cu Savater, el recunoaşte însă că "schimbînd limba, mi-am lichidat imediat trecutul: mi-am schimbat total viața"[5]. Renunțarea la limba maternă înseamnă pentru Cioran o încercare de a rupe cu trecutul său românesc, care numai în mod simplist s-ar putea reduce – cum din păcate procedează Alexandra Laignel-Lavastine în **Uitarea fascismului** – la episodul militantismului său legionar din tinerețe. Provocat de interlocutorii săi de-a lungul vieții, Cioran a prezentat schimbarea limbii de creație ca pe o experiență personală, asumată nu ca opțiune ci ca o necesitate la care a fost constrîns în urma dezrădăcinării sale. Într-o convorbire din 1985 cu Esther Seligson, deşi concepe organic ca şi Heidegger legătura dintre scriitor şi limbă, Cioran admite libertatea schimbării limbii ca o eliberare şi, totodată, o experiență dureroasă la care un om dezrădăcinat şi apatrid este supus: „Pentru mine, care am adoptat statutul de apatrid, limba e o legătură, un temei, o certitudine. Nu aparții unei naționalități, ci unei limbi. În afara ei, totul devine abstract şi ireal. Astfel, într-adevăr, o limbă e o patrie, şi eu m-am deznaționalizat. Într-un anumit sens, m-am eliberat, împrejurarea se dovedeşte însă şi dureroasă. Pentru un poet, ar fi o catastrofă"[6].

De altă parte, fără a mă erija în avocatul Diavolului, nu mă îndoiesc de sinceritatea lui Cioran atunci cînd, contabilizînd "foloasele exilului" în volumul **La tentation d'exister**, consideră că renegarea limbii este, înainte de o schimbare de identitate, un act asumat de *trădare* de sine, ca formă a convertirii spirituale: "Cine îşi neagă limba, adoptînd-o pe-a altora, acela îşi schimbă identitatea şi chiar decepțiile. El se rupe – trădare eroică – de amintirile sale şi, pînă la un punct, de el însuşi"[7]. În ciuda amintirilor care n-au contenit să-l viziteze în exil, neliniştindu-l mai ales în ce priveşte soarta originilor sale cotropite de comunism, Cioran a vrut să devină – spre deosebire de prietenul său Samuel Beckett care a rămas irlandez, chiar dacă scria în franceză, şi la Paris – străin. Un străin care – scrie el reflectînd la condiția exilului său – „vede în limba franceză – chiar dacă se apropie de ea cu timiditate – un instrument de mîntuire, o asceză şi o terapeutică. Folosind-o, se vindecă de trecutul său, învață să sacrifice întregul fond de obscuritate de care era legat, se simplifică, devine *altul*"[8]. Marie Dollé, în cartea sa **L' imaginaire des langues**, abordînd cazul lui Cioran, ajunge la concluzia că "schimbarea limbii poate fi trăită ca a doua naştere"[9].

Ipoteza ar putea fi acceptată dacă autorul **Schimbării la față a României**, pentru a-şi şterge trecutul şi începe o nouă viață, şi-ar fi schimbat şi numele. Dar el şi-a păstrat identic numele, ca dovadă că a încercat să-şi renege – spre a întrebuința sintagma lui Cioran însuşi, de la care porneşte exegeza critică a Martei Petreu[10 – doar „trecutul deocheat", nu şi opera scrisă şi publicată în limba română. Ceea ce mă face să cred că, în sinea lui, Cioran nădăjduia la o reintegrare a celor două identități creatoare, română şi franceză, în unitatea aceluiaşi nume. Fapt care s-a împlinit abia după Decembrie 1989, cînd căderea comunismului a făcut posibilă traducerea operei sale franceze în română şi, invers, a celei româneşti în franceză şi alte limbi. Chiar dacă n-a fost ispitit să-şi autotraducă opera dintr-o limbă în alta, el a supravegheat, în ultimii săi ani de viață, traducerile cărților româneşti, din **Schimbarea la față a României** fiind omise cu acordul său paginile, ca să le numesc cu acelaşi cuvînt, mai „deocheate" ideologic. Operațiune menită, de fapt, să salveze mai degrabă autorul decît opera.

În multe dintre convorbirile sale, Cioran nu uită să povestească interlocutorilor săi dificultățile acomodării la noua limbă de creație: "…a fost foarte greu, pentru că,

temperamental, limba franceză nu-mi convine: mi-ar trebui o limbă *sălbatică*, o limbă de beţiv. Franceza a fost pentru mine o cămaşă de forţă”[11]. Chiar dacă nu se potrivea temperamentului său „balcanic”, Cioran a adoptat franceza tocmai pentru rigoarea şi rafinamentul ei, cu scopul de a-şi disciplina gîndurile şi sentimentele, atît de dezlănţuite în limba română. Astfel recunoaşte el că prima sa carte în franceză, **Précis de décomposition**, apărută la Gallimard în 1949, a început să fie scrisă în 1947 şi a fost rescrisă de trei ori, consultînd tot felul de dicţionare şi consumînd atîta cafea şi ţigări, încît experienţa a devenit un adevărat supliciu. La capătul acestui supliciu însă, Emil Cioran a trăit transfigurarea eliberatoare de destinul său de scriitor român şi adoptarea unei identităţi de scriitor francez, care i-a dat şansa de-a deveni scriitor universal.

Bineînţeles că **Précis de décomposition** nu este o traducere a volumului **Pe culmile disperării**, dar oricare comparatist poate sesiza o continuitate a gîndirii lui Cioran în virtutea aceloraşi obsesii: disperarea, insomnia, melancolia, plictiseala, suferinţa, boala, sfinţenia, extazul, iubirea, ratarea, sinuciderea, moartea etc. De altfel, despre volumul **Pe culmile disperării**, Cioran însuşi afirmă în convorbirea cu François Bondy din 1972 că „e cea mai filosofică” dintre cărţile sale, „în care am anticipat tot cea am scris mai tîrziu”[12]. Conţinutul acestor obsesii trebuie însă turnat în altă formă, care nu-i mai este la îndemînă ca altădată limba română, ci presupune să fie căutată şi elaborată în limba franceză, într-o experienţă de laborator care va fi făcută publică abia postum sub titlul **Cahiers**.

Deşi odată cu trecutul său românesc, Cioran a încercat să uite şi limba română, pe care refuza s-o mai vorbească, în convorbirea cu Fritz Raddatz din 1986 el mărturiseşte teama revenirii ei, ca o întoarcere a refulatului, cu urmări nefaste asupra destinului său de scriitor francez: „...româna este foarte periculoasă pentru mine, deoarece este prima mea limbă şi aşa ceva te trage şi, odată cu vîrsta, revine. Mi-e teamă de asta, visez în franceză, dar dacă în viitor voi visa în română, voi fi terminat ca scriitor francez”[13]. Destinul s-a împlinit implacabil prin boala bătrîneţii care a dus la regresiunea sa în memorie, în care – aşa cum constată Ion Vartic în studiul intitulat **Întoarcerea din exil sau regresiunea reuşită** din volumul **Cioran naiv şi sentimental** - „Cioran îşi uită treptat franceza lui sofisticată, adică «limba moartă» prin care a devenit cetăţean al lumii, alunecînd în scutecul limbilor copilăriei, germana şi româna. Corpul lui zace pe un pat de spital parizian, psihicul însă i s-a întors în Sibiu şi Răşinari. I s-a întîmplat exact ceea ce prevăzuse: o regresiune thalassală finală: «Nu revin la limba mea maternă, ci recad în ea, mă înec în ea. Naufragiul natal»”[14].

Ajuns scriitor celebru în Franţa, după succesul piesei de teatru **La cantatrice chauve** (1950), Eugène Ionesco nu şi-a negat niciodată originile româneşti, prin tată, dar se legitima francez prin mama sa. În realitate, aşa cum dovedesc cercetări mai recente, el era fiul avocatului Eugen N. Ionescu şi al Terezei Ipcar, ambii din România, tatăl fiind etnic român din Iaşi, iar mama, care – susţine Marta Petreu în cartea **Ionescu în ţara tatălui** – „e posibil să se fi născut la Craiova (cum scrie Mihail Sebastian)”[15], era “de jumătate grecoaică (prin mama sa, Ana Ipcar, născută Ioanid şi crescută de familia Abramovici, după cum spune o legendă orală a familiei Ipcar), de un sfert franţuzoaică şi de un sfert evreică”. Prin urmare, adaugă exegeta, Eugen Ionescu, născut în 26 noiembrie 1909, la Slatina, “era, din punct de vedere etnic: de jumătate român, de un sfert grec, de o optime francez şi de o optime evreu; din punct de vedere al cetăţeniei, era român atît după tată, cît şi după mamă”[16].

Familia pleacă însă în 1911 la Paris, unde tatăl face studii de doctorat în Drept şi unde copilul Eugen rămîne împreună cu mama sa, atunci cînd Eugen N. Ionescu se întoarce în România, rechemat pentru obligaţii militare în momentul intrării ţării în primul război mondial. Eugen îşi petrece copilăria în Franţa, făcîndu-şi şcoala primară şi gimnaziul în franceză la Paris. În 1922, urmare a acţiunii de divorţ a tatălui faţă de mama sa, el se întoarce împreună cu sora mai mică, Marilina, în România, la Bucureşti, în noua familie a avocatului Eugen N. Ionescu. Adolescentul Eugen este nevoit să înveţe repede limba română, în care face liceul şi debutează ca poet, în 1928, în revista *Bilete de papagal* a lui Tudor Arghezi. Tot la Bucureşti, el urmează Facultatea de Litere, studiind din nou franceza, concludente fiind, în privinţa acestor dese schimbări de ţară şi de limbă, propriile mărturisiri din cartea de convorbiri cu Claude Bonnefoy, **Între viaţă şi vis**: "Din această situaţie, au rezultat tulburări, sfîşieri şi binefaceri. Am sosit la Bucureşti, cînd aveam treisprezece ani şi am revenit înainte de douăzeci şi şase. Româna am învăţat-o acolo. La paisprezece-cincisprezece ani, aveam la note proaste la română. La şaptesprezece-optsprezece ani, aveam la română note bune. Am învăţat să o scriu. Nu mai scriam la fel de bine în franceză. Comiteam greşeli. Cînd am revenit în Franţa, ştiam limba franceză, desigur, dar nu mai ştiam s-o scriu. Vreau să spun literar. A trebuit să mă reobişnuiesc. Învăţarea, dezvăţarea, reînvăţarea cred că reprezintă exerciţii interesante. Şi apoi, da, a fost o sfîşiere, fiindcă acolo m-am simţit în exil"[17].

Biografia sa dezvăluie, ca să urmăm de astă dată exegeza lui Matei Călinescu, **Eugène Ionesco: teme identitare şi existenţiale**, conflictul psihologic dintre dragostea faţă de mamă şi revolta faţă de tată, ca şi dilema identitară, română sau franceză, reflectate profund în opera sa, din care rezultă că prefera franceza în locul românei, Franţa în locul României. În acest sens, Eugène Ionesco declară într-un interviu acordat în 1970 lui Frederic Towarnicki pentru revista *L'Express*, reprodus în volumul **Antidoturi**: "Franceza a fost prima mea limbă. Am învăţat să citesc, să scriu şi să socotesc în franceză, tot în franceză am citit cele dintîi cărţi, cei dintîi autori. Pot spune mai degrabă că m-a costat scump contactul cu cultura română, dacă ea există cu adevărat. Sunt mai în largul meu în cultura franceză"[18].

De fapt, aşa cum mărturisesc jurnalele sale, Eugen Ionescu a trăit în copilăria şi tinereţea sa, atît în Franţa cît şi în România, cu o identitate de străin în fiecare. La vîrsta majoratului, el pare a opta pentru identitatea românească, devenind scriitor. A pendulat însă între România şi Franţa, mai ales între 1938, cînd primeşte o bursă de studii, şi 1942, cînd se stabileşte definitiv la Paris, perioadă marcată de ascensiunea Gărzii de Fier, simpatizată de tatăl său, simţindu-se persecutat – aşa cum reiese din **Jurnalul** lui Mihail Sebastian – pentru parţiala sa origine evreiască: "Eugen Ionescu află că nici numele de «Ionescu», nici un tată incontestabil român, nici faptul de a se fi născut creştin – şi nimic, nimic, nimic nu poate acoperi blestemul de a avea în vinele lui sînge evreiesc"[18]. Deşi o exegetă contemporană ca Alexandra-Laignel Lavastine[19] îl alătură celorlalţi doi mari scriitori de origine română din generaţia sa refugiaţi politic la Paris, Emil Cioran şi Mircea Eliade, pentru aderarea în tinereţe la fascism şi "uitarea" lui ulterioară, în realitate, Eugen Ionescu n-a avut opţiuni politice nici de extrema dreaptă, nici de extrema stîngă, ci a fost un democrat. El a văzut, dimpotrivă, în mistica legioanară a colegilor săi de generaţie un process de *rinocerizare*, reprezentat mai tîrziu în celebra piesă de teatru **Rinocerii**. În locul misticii naţionaliste a grupării "Criterion", Eugen Ionescu a asumat revolta/ contestaţia de tip avangardist, fără a fi militant ci rezervîndu-şi faţă de mişcările avangardei, mai puţin faţă de dadaism apreciat totdeauna pentru

"răzvrătirea împotriva culturii"[20], ca să citäm din studiul **Eugen Ionescu şi avangarda românească** de Ion Pop – o distanţă critică. Spiritul critic a făcut din Eugen Ionescu un scriitor foarte independent şi, pentru a prelua titlul singurului său roman terminat, un "însingurat".

După debutul editorial cu volumul de poezii **Elegii pentru fiinţe mici** (1931), Eugen Ionescu a mai publicat în limba română doar volumul de critică literară intitulat programatic **Nu** (Ed. Vremea, 1934). Atitudinea lui iconoclastă se înrudeşte şi se deosebeşte, totodată, de a avangardiştilor, prin negarea valorii literaturii române, chiar dacă reprezentată de unii dintre marii ei scriitori interbelici: Tudor Arghezi, Ion Barbu, Camil Petrescu etc., ba chiar şi de prietenul şi colegul său de generaţie Mircea Eliade, nu atît pentru tradiţionalismul cît pentru provincialismul ei. El se apropie astfel de B. Fundoianu, asemenea căruia părăseşte, odată cu plecarea din România şi stabilirea definitivă în Franţa, literatura română, optînd pentru franceză ca limbă a unei mari literaturi, cu rezonanţă internaţională. Într-o pagină de jurnal din volumul **Prezent trecut, trecut prezent**, scris probabil în 1941, cînd se afla încă în România, a cărei atmosferă este percepută ca un coşmar, Eugen Ionescu îşi declară ferm hotărîrea de-a pleca pentru totdeauna în Franţa: "Să mă întorc în Franţa este singurul meu scop, disperat. Acolo pot găsi încă oameni din familia mea, din specia mea. Dacă rămîn aici, mor de dorul adevăratei mele patrii. Groaznic exil. Singur, sunt singur, înconjurat de oamenii aceştia care(...) îmi par că sunt rinoceri"[21].

Franţa nu devine pentru Eugen Ionescu numai "adevărata patrie", ci – aşa cum afirmă el într-una dintre scrisorile trimise prietenilor români din Paris în anii 1938-1939 –

ultimul bastion al culturii europene în faţa barbariei/ extremismului politic, ceea ce-l determină să se identifice mistic cu spiritul Franţei eterne, nu cu Franţa istorică, pînă la concluzia că "sfîrşitul Franţei va fi sfîrşitul Europei"[22. De fapt, el caută în cultura franceză, ca şi Fundoianu înaintea lui, cultura majoră în care să-şi dea măsura talentului său, încercînd să depăşească o frustrare mărturisită în volumul **Nu**: "Dacă eram francez, eram poate genial"[23. Plecarea definitivă din România în Franţa a însemnat o confirmare a acestei declaraţii teribiliste. Eugen Ionescu avea de ales între cele două identităţi ale sale, română şi franceză, între a se rata ca scriitor de limbă română şi a-şi împlini destinul de inovator al teatrului în limba franceză, devenind Eugène Ionesco.

Cariera de scriitor francez a lui Eugène Ionesco începe cu piesa de teatru **La cantatrice chauave**, reprezentată în regia lui Nicolas Battaille în 11 mai 1950, la Théâtre des Noctambules şi apoi, fără întrerupere pînă azi, la Théâtre de la Huchette. După 15 ani de succese în mai multe limbi şi pe numeroase scene ale lumii, revista *Secolul 20* din România publica, în primul ei număr din 1965, ultima operă în româneşte a lui Eugen Ionescu, lăsată în manuscris, **Englezeşte fără profesor**, în prezentarea colegului de generaţie Petru Comarnescu, cu titlul **Debutul "Cîntăreţei chele"**[24, era un dar neaşteptat oferit literaturii române cu acordul autorului. **Englezeşte fără profesor** dovedea, în toiul unor controverse despre rolul de "părinte" al noului gen de teatru, atribuit lui Samuel Beckett pentru piesa **En entendant Godot** publicată în 1953, că *teatrul absurdului*, consacrat definitiv cu această denumire de cartea lui Martin Esslin **The Theatre of the Absurd** din 1969, începe cu **Cîntăreaţa cheală** în variantă scrisă anterior în limba română. Chiar dacă pentru autorul ei, **Englezeşte fără profesor** a însemnat, cum a declarat de mai multe ori, doar o ciornă pentru **Cîntăreaţa cheală**, cred că nu trebuie neglijat faptul că încercarea de "a arunca în aer

teatrul"[25], printr-o "anti-piesă", cum se exprimă autorul însuşi în 1979 privitor la varianta franceză, într-o "Scrisoare către M" (Monica Lovinescu), inclusă în volumul **Sub semnul întrebării**, s-a produs mai întîi, după aruncarea în aer a criticii prin volumul **Nu**, în limba română.

De acord cu Matei Călinescu[26 că piesa **Englezeşte fără profesor** este inferioară estetic anti-piesei **Cîntăreața cheală**, „interesantă în măsura în care prefigurează destinul literar universal al piesei franceze", cred însă că avem de-a face cu două opere cu valoare de sine stătătoare în literaturile cărora le aparţin. Chiar dacă ar fi fost jucată la Bucureşti, cum intenționa Eugen Ionescu trimițînd-o lui Comarnescu, **Englezeşte fără profesor** n-ar fi avut destinul universal al **Cîntăreței chele.** Dar tocmai faptul că reprezintă embrionul capodoperei franțuzeşti, **Englezeşte fără profesor** merită a fi jucată şi studiată, cu atît mai mult cu cît dovedeşte că literatura română n-a fost/ nu este formată doar prin imitarea marilor literaturi, ci o literatură care poate da celei universale opere originale, inovatoare.

Deşi actualmente influența limbii şi literaturii franceze a scăzut simțitor în România în favoarea englezei, există încă scriitori bilingvi ca prozatorul D.Țepeneag sau poetul şi dramaturgul Matei Vişniec, stabiliți la Paris în anii comunismului, care au opere remarcabile atît în română cît şi în franceză, ceea ce dovedeşte că legătura dintre română şi franceză nu este doar conjuncturală, ci profundă şi durabilă, datorită afinităților. Dacă acceptăm că influența limbii şi literaturii franceze a fost benefică asupra literaturii române, contribuind decisiv la modernizarea ei şi europenizarea ei, tot aşa putem spune că aportul scriitorilor români bilingvi la literatura franceză, deloc neglijabil, a contribuit la îmbogățirea şi revigorarea ei, uneori cu experiențe inovatoare.

Note:

1.Lucian Blaga, **Trilogia culturii**, cap. „Influențe modelatoare şi catalitice", în **Opere**, vol. 9, Bucureşti, Ed. Minerva, 1985, p. 311-327
2. Pompiliu Eliade, **Influența franceză asupra spiritului public în România**, Bucureşti, Ed. Univers, 1982, p. 3 (tr. Aurelia Creția)
3. Magda Jeanrenaud, **Universaliile traducerii**. Studii de traductologie, Iaşi, Ed. Polirom, 2006, p. 62
4. **Convorbiri cu Cioran**, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1993, p. 29, (traducere din spaniolă de Sorin Mărculescu)
5. *Ibid.*, p. 30
6. *Ibid.*, p.147
7. Cioran, **La tentation d'exister**, Paris, Ed. Gallimard, 1956, p. 63; vezi **Ispita de a exista**, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1992, p. 51, (tr. Emanoil Marcu)
8. *Ibid.*, p.105
9. Marie Dollé, **L'imaginaire des langues**, Paris, Ed. Harmattan, 2001, p. 136 (tr.n.)
10. Marta Petreu, **Un trecut deocheat sau Schimbarea la față a României**, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 1999
11. **Convorbiri cu Cioran**, p. 29
12. *Ibid.*, p. 174

13. *Ibid.*, p. 10
14. Ion Vartic, **Cioran naiv şi sentimental**, Iaşi, Ed. Polirom, 201, p.237
15. Marta Petreu, **Ionescu în țara tatălui**, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2002, p.134
16. *Ibid.*, p. 136
17. Eugen Ionescu, **Între viață şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy**, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1999, p. 17-18 (tr. Simona Cioculescu)
18. Eugen Ionescu, **Antidoturi**, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1993, p. 83 (tr. Marina Dimov)
19. Alexandra Laignel-Lavastine, **Uitarea fascismului**, Bucureşti, Ed. EST, 2004, (tr. Irina Mavrodin)
20. Eugen Ionescu, apud Ion Pop, **Eugen Ionescu şi avangarda românească**, în volumul **Din avangardă spre ariergardă**, Bucureşti. Ed. Vinea, 2010, p.320
21. Eugen Ionescu, **Prezent trecut, trecut prezent**, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1993, p. 140-141 (tr. Simona Cioculescu)
22. Eugen Ionescu, **Război cu toată lumea**, vol. 2, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1992, p.215
23. Eugen Ionescu, **Nu**, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1991, p. 196
24. Petru Comarnescu, **Debutul „Cîntăreței chele”**, în revista *Secolul 20*, nr. 1/ 1965, p. 52-56
25. Eugen Ionescu, **Sub semnul întrebării**, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1994, p. 194 (tr. Natalia Cernăuțeanu)
26. Matei Călinescu, **Eugène Ionesco: teme identitare şi existențiale**, Iaşi, Ed. Junimea, 2006, p. 47

IDA VERONA AND (MIMETIC?) TRANSNATIONALISM

Mihaela MUDURE, Professor, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: This essay presents the artistic personality of Ida Verona (1863?1865?- 1925), a poet of Croatian origin who lived most of her life in the cosmopolitan atmosphere of Brăila, an important Romanian harbour on the Danube. Ida Verona was the sister of the well-known poet Artur Garguromin Verona. but as it often happens in world history, the sister's personality got obliterated and her work was forgotten. Ida wrote poetry and drama where she re-read motifs that were very dear to the nationalists of the time. In this respect, she takes after other female writers of the nineteenth century (Carmen Sylva or Fanny Seculici) who adopt this strategy in order to blend in and make their transnationalism less obvious.

Keywords: poetry, drama, (trans)nationalism, Ida Verona

The term transnaționalism was, apparently, invented by the American Randalph Bourne who defines it in an article on America published in *The Atlantic Monthly*, in 1916[1]. In 1940, transculturalism was defined by Fernando Ortiz, a South American scholar, based on the article *Nuestra America* (1891) by José Marti. Following Marti's idea, Ortiz thought that transculturalism was the key notion for the identities of the Western hemisphere. According to Ortiz, transculturalism is the invention of a new culture based on the metissage, mixed blood of two peoples and cultures. The new point in Ortiz's approach is that this mixture is no longer unilaterally regarded from the point of view of a supposedly superior culture that integrates an inferior one which is doomed to acculturation. The reinvention of a new common culture is also based upon the subversive choice of certain elements from the culture of the invader/colonizer/settler by the invaded/colonized people according to the latter's agenda of survival and endurance. Transculturalism is a syncretic process. Discussions followed about the effect of transculturalism upon the nation states. Hence the notion transnationalism which is based upon the breaking down of nationalist boundaries is extremely important in today's globalizing world.

Transnational identities are not only a contemporary phenomenon although in contemporary world culture transnationalism is more and more obvious because for the first time in history huge masses of people look for work or better life opportunties beyond the frontiers of their homeland. This unprecedented and every day increasing mobility of the work force goes hand in hand with fast communications, and the easier transportation all over the world. All these characterize the twenty-first century. Transnationalism creates new identities which have a space of their own beyond the limits of nationalism, a hyphenated space which has multiple and complex allegiances and evolutions. Not only that transnationalism and transnational identities existed before the contemporary globalization of the world but there were always individuals who lived on the margins of their nation and

[1] For a more detailed analysis of this problem, see Hawley, John C. *Encyclopedia of Postcolonial Theory*. Westport: Greenwood Press, 2001.

transgressed ethnic boundaries. In the present paper I want to present such an example, a very intresting case of a transnational writer and painter: Ida Verona.

She was born in 1865 (1863?) in Brăila, a very multicultural harbour near the mouth of the Danube, where besides Romanians there lived together Greeks, Armenians, Jews, Roma, Turks, Russians, Ukrainians. They all tried to make the best of the economic opportunities given by the nearby mouth of the Danube. Ida Verona was the daughter of Francesco Spiridon Verona and Amalia Lucovič (Lucovschi, in Romanian sources) a family of merchants of Dalmatian origin. The Veronas were members of the colony founded in Brăila by run away Dalmatians from Kotor Bay, an area south of Dubrovnik which was disputed by the Austrian Empire and the Ottoman Empire at the beginning of the nineteenth century. Because of the instability of the political borders, many Dalmatians ran away and settled down in Brăila. Ida had a younger brother Arthur Garguromin Verona (born in 1868, born also in Brăila. It is interesting that this brotherly couple follows the general pattern which gives high visibility to the brother and symbolically kills the sister doomed by patriarchal prejudice to subordination, neglect, and eventually oblivion. May I remind you in a very short list which is strictly Anglophone about Henry and Sarah Fielding, William and Dorothy Wordsworth, Henry and Alice James, Charles and Mary Lamb. But the list may continue and many other examples be given from other cultures as well. The Verona brothers fit perfectly into this pattern. Arthur Verona is quite well known. He is included into Mircea Deac's dictionary of painters from Romania (476-477) and there is even a street in Bucharest which is called Arthur Verona. On the contrary, Ida Verona is completely forgotten.

Both brothers benefited from very good education but Ida received it in her home town, whereas Arthur was sent to Vienna to study in a military school. Ida became a student at Notre Dame de Sion, a very select Catholic high school in Brăila. She learnt several languages and was fluent in French, Italian, Romanian, and Serbo/Croatian (her mother tongue). In 1882 Ida published her first collection: *Quelques fleurs poétiques*, in Brăila. In 1885 she published her second collection of poetry *Mimosas*, which came out in Paris, in 1885. We do not know whether Ida actually spent time in Paris or she just sent her manuscript to the publishing house but the book exists and can be consulted at Bibliothèque Nationale de France. It is one of the few existing manuscripts. The circumstances of Arthur Verona's life are much better known. In 1894 he resigned from the army in order to become a painter. He studied painting with Seccession Austrian painters in Vienna, Baia Mare and then he went to Paris. In Baia Mare he worked with Hollosy, the master of the famous Baia Mare painting school. Arthur returned to Romania in 1902. We dont know when Ida Verona went to the native land of her family, the Kotor Bay in Montenegro. But she passed the last years of her life in Perzagno (Prčanj) where she is also buried. She died in 1925 and the following lines were engraved on her tomb:

> Une âme dans l'immense mystère,
> La terre a dévoré.
> Mais dressant vers le Ciel, son regard si beau,
> L'espoir sourit sur mon tombeau".[2]

[2] Information from Bakic.

(The original lines were in French and this is just an approximate translation.) Again the life of the brother is much better documented and we know that in 1927 Arthur Verona painted a fresco representing the Virgin in the church from Perzagno (Prčanj) where his sister was buried. Arthur became a very well known painter

All Ida Verona's work – besides poetry, she also wrote several plays – was in French, a linguistic translocation that tells us something about her desire to identify with a center of power. As Apter rightly noticed "Francophone might then, no longer simply designate the transnational relations among the metropolitan France and its former colonies, but linguistic contact zones all over the world in which French, or some kind of French, is one of the many languages in play" (87). Apter calls this process translational transnationalism. This kind of transnationalism characterizes the creative efforts of many writers who do not write in their native language, but in the language of a important power which would ensure both the market for the writer's work as well as his or her popularity.

In the case of Romanian culture I think we can also talk about a mimetic transnationalism, namely a transnationalism that not only transgresses borders but also aims at easing the blending in of the new comer. Nationalist themes and/or attitudes are adopted by the new comer in an effort to fill the gap that separates him/her from the dominant national culture. Trying to diminish the effort of being a transnational world citizen, these individuals try to belong by all means. Ida Verona is not a unique example. Her own brother, Arthur Verona painted or sculptured national themes. See, for instance his painting of Neagoe Basarab, a prominent medieval Romanian prince. Arthur Verona's ability with Romanian themes and style brought him a very special commission. Queen Maria of Romania asked him to paint frescoes in the chapel of her castle from Bran. The same drive made him insist on getting Romanian nationality, which happened only after many efforts in 1941. Arthur Verona died in 1946. But Arthur Verona is not the only case of this mimetic transnationalism.

At the beginning of the nineteenth Romania underwent a very profound process of modernization. Europeans, particularly Western Europeans were invited to Romania in order to facilitate this change which went top down. The king (Charles I) and his wife (Elizabeth) were brought from Germany. Specialists in railway, banking, industry, doctors were invited to contribute to the Europeanization of Romania. Writers were recruited from among the spouses or offspring of these expatriates. Here are some examples. Fanny Seculici (1868-1926), whose penname was Bucura Dumbravă, was born in a family typical of the multiculturalism of the Austrian-Hungarian Empire. Her father was Slovak/Hungarian, her mother was German. Seculici, the father, was invited to Romania in order to contribute to the development of modern banking in this new European country. Fanny/Bucura started writing poems in German and she drew the attention of Queen Elizabeth, a writer herself under the penname Carmen Sylva. Fanny was encouraged by the Queen to write and she switched from German to Romanian both thematically and linguistically. She wrote novels about important men from Romanian history (Iancu Jianu and Horea) and she was one of the first Romanian eco-writers. She describe the beauty of the Romanian Carpathians in a very pleasant travelogue.

One way to structure transnational identities is the mimic one of the sources. This is also the case of Bucura Dumbravă/Fany Seculici and of Carmen Sylva, who was obliged to mimetic transnationalism by her social condition and position. The relationship between

Bucura Dumbravă and Carmen Sylva is a reiteration at different social levels of the transnational trauma with all its psychological, linguistic, and cultural valences.

Another example of such transnationalism could be Mite Kremnitz (1852-1916) whose husband was a doctor and who was related to Titu Maiorescu, a prominent Romanian intellectual and intellectual of the time. The couple first came to Romania in 1873 on a visit, then in 1875 they settled down in Bucharest. Mite Kremnitz became one of Carmen Sylva's ladies-in-waiting and her husband was the doctor of the royal family. She translated Romanian literature and published stories inspired from the Romanian folklore as well as several novels authored by Mite Kremnitz herself or together with Carmen Sylva, in an admirable collaborative effort. Some of these novels, *Astra*, for instance, are located in a fictionalized Romania where landscapes from several Romanian provinces offer the background for Romantic and pretty lacrimose plots.

It is not accidental that these writes were both connected to Carmen Sylva, the poetess Queen of Romania (1843-1916). Carmen Sylva herself wrote several books relying on Romanian themes. Special mention must be made, for instance, of her *Stories of the Pelesch*. She encouraged the members of her feminine circle, her ladies-in-waiting to wear the Romanian peasants' clothes, i.e. the national attire. Travellers – we have, for instance, such a record from another transnational literary lady, Emily Gerard ((1849-1905) who spent two years in Sibiu[3] and left a memoir entitled *The Land beyond the Forest. Facts, Figures, and Fancies from Transylvania.* Gerard writes with British humour about her shock when she saw near Sinaia, some young and beautiful female peasants wearing wonderful costumes and speaking ... French. Then she realized that these women were, actually, Carmen Sylva's ladies-in-waiting. That the Queen encouraged such fashion is more, I think, than the expression of her admiration for the beauty of the Romanian national costume and rather her desire to blend in with her subjects, to belong to the location that she was called to represent as queen. Her transnationalism has mimetic notes which can be explained by her understanding of her royal duties. The Queen was called to represent her subjects and in this theatrical representation which modern monarchies became more and more costumes were of great importance.

Ida Verona is also part of this transnational trend encouraged by the sovereigns of the then Romania as they themselves were transnational. Verona's poetry was written in the neo-Romantic key with touches of Parnassianism. A significant example is her poem "La valse des étoiles" from her first collection *Quelques fleurs poétiques.* The poem is influenced by the Romantic readings of the author but also shows that the author does have a voice of her own which she was not quite ready to bring into the public sphere. Verona uses the very common Romantic symbol of the star but she personifies it and makes the star waltz in a crazy vagabondage. Some personal identification may exist with this young woman who, most probably, had difficulties adapting to the bourgeois world of Brăila.

Qui sait? Là-haut peut être
Vous avez vos douleurs;
Le jour bruit, souffrant d' être,

[3] She was the wife of Polish officer serving in the Austrian army.

La nuit même a des pleurs,
Fuyez donc vagabondes
En éclairs plus pressés
Car vous fûtes des mondes
Pauvres folles!... valsez! (5)

Her poetic philosphy is pessimistic and quite surprising for her young age (she was only 17). But again, probably easier to understand if you think of her poetical ambitions and sensibilities and the upper middle class milieu where she lived and where such artistic preoccupations could only be accepted as a pre-marital extravagance. Her sadness from "Une heure de philosophie" foreshadows, in fact, her short but exceptional life.

La vie est éphémère et nos jours tous comptés
Notre destin marqué d'avance:
Les souvenirs s'en vont l'un à l'autre ajoutés
Boire les flots de l'espérance (6).

Sunset is the preferred moment of the day she prefers best and this resonates with her attraction to death, her precocious awareness that life must be suffering, and her Romantic taste.

C'est l'heure où sent flotter immatérielle
Sa vie avec l'azur que contemplent ses yeux,
Où l'esprit épurant l'enveloppe mortelle
Se fond avec la nue et parcourt sur une aile
Des mondes mystérieux (8).

In the poem "Enchi'io son Poeta!" she tries to stifle her authorial anxiety, which is quite normal taking into account her age and her cultura and ethnic in-between-ness. One feels in this poem that Ida Verona is desperately looking for some sisterly literary communion which could support her and reinforce her confidence in her authorial capacities.

Je suis poète aussi; je le sens dans l'angoisse
Qui m'étreint tout à coup, sans cause, sans raison,
Par les jets de chaleur, sous les frissons de glace
Dont parfois je tréssaille et qui n'ont pas de nom (13).

The collection ends with "Tradition roumaine", a hypertext of a very famous poem from the repertoire of Romanian nationalism: the poem Stephen the Great's mother by Dimitrie Bolintineanu. The poem was inspired from a real historical event. In 1476, in the battle of Valea Albă, Stephen the Great, one of the most powerful and impresive medieval Romanian heroes and princes, was defeated by the Turks. Discouraged, the hero wants to return to find protection and assistance in Suceava, a fortress left under the authority of his mother, Oltea accompanied by her daughter-in-law, the young Vokiza (Voichița, in Romanian).

C'est Vokiza l'épouse aimante d'Étienne

Prince si brave et si fier qu'on l'a nommé le Grand" (19).

It is a symbolic return to the mother's womb. But Oltea, refuses to open the gates and scolds the man who pretends to be her son.

Étranger, que veux-tu? Roumains, quel est cet homme
Vomi par l'ouragan jusqu'à nos hauts séjours? (20)

According to the venerable lady's logic, if the enemies overwhelmed Stephen, he is dead on the battlefield. This vagrant begging admission into the castle cannot be Stephen.

Vaï, vaï![4] il faut que la terre inhumaine
Ait bu son rouge sang pour que ton accent prenne
Son accent fier, ton front son superbe dédain.
.... "Cesse
De me nommer ta mère, Étienne est bien mort,
Sinon je maudirais et mon fils et sa race
Je le repousserais ainsi que je te chasse
Guerrier vil; sans pitié, sans crainte ni remord" (21).

After this very tough harangue and encouraged by the stern patriotism of his mother Stephen returns to the battlefield without daring to cast a glance to his beloved wife who does not dare to challenge Lady Oltea and open the gates.

À son épouse en pleurs, un regard triste il jette (22).

It is interesting that this poem also inspired Carmen Sylva who re-read it in the collection *Stories of the Peleş*. In Carmen Sylva's variant, after his rejection the prince returns to the battlefield and defeats the enemy. Upon coming back to the fortress of Suceava where he is received both by his wife and mother, he says to his wife reproachfully: My mother loves me better than you do" (101). Carmen Sylva tries to identify, in this text, with Romanian nationalism but she also shows that she is aware of the duties of a crowned head of state. The rivalry between the mother and the daughter-in-law leads to a Freudian plot. Stephen's attachment to his mother is the basis of the family and of the pretences of the family to power. In the womb competition, i.e. the competition between the mother and the daughter-in-law, the former wins because the biological tie is supported, reinforced by the severe understanding of political necessity.

In *Mimosas*, Ida Verona's second book of poetry written in French and published in Paris , probably in 1885, deals with something which today we would name "the women`s question".

La femme ne sait rendre à l`homme les tortures,
Qu` involontaires même, il impose pourtant.

[4] This is a Romanian exclamation of woe, inserted by Ida Verona in her French text. It gives more linguistic authenticity to the poem and also shows an interesting aspect of her mimetic transnationalism.

Jamais, pour l`egoïste, assez d`indifférence
et pour tant d`inconstance assez de fausseté (133).

In "Core à Core", Ida Verona explains, in the form of the dialogue with a man, that the woman does not exist only to enjoy her time but also to suffer with her man.

Verona is also the author of several plays that were lost. We only have reviews and critical articles about them[5]. Her title characters are women: Jeanne d'Arc, Catherine II, and again a Romanian national myth, a play (*La Tige dace*) about Dochia, the daughter of Decebalus, the last Dacian king, who committed suicide lest she should be raped by the Roman soldiers. All Verona's main characters are women who did not follow rules and who finally pay the ultimate price for being different.

An interesting detail is that Ida Verona sometimes signed her poetry with the drawing of a butterfly, which accounts for the fragility of her identity as well as her delicacy and beauty. In 1894 by Croatian poet Ivo I. Sisacki published a poem about Ida Verona. He insists on her Croatian origin and on her patriotism. The same year Ida Verona answered to him also in verses. She explained that she would like to be a fairy and would like to make miracles as in fairytales, but she doesn`t believe in those miracles. She also responds to Sisacki that she appreciates the feeling of patriotism but she cannot feel it in the way Sisacki imposed it upon her. Verona's poem ends with the following lines:

C`est l`adieu qu`au pays de ta mère, te donne, Una Slave;
L`écho de tes chants, qui repond..."

Verona openly affirms that she is a Slav but she doesn`t write her name. Instead she "signed" her text with the drawing of a butterfly and she added the date (10 September1894), and the place (Perzagno/Prčanj). Brittleness, finesse, the foreshadowing of her premature death, all these and, probably, something more in this dainty signifier which summarizes a life and a literary destiny.

A Slav who never wrote but in French, Ida Verona is an interesting case of transnationalism. She used French in order to obliterate her ethnic and social transgression. A female writer was not something common in a merchants' family more interested in safeguarding their property and wealth than in creative efforts.

According to William Mazzarella, transnationalism needs some nodes of mediation and reciprocal influence between cultures. Ida Verona's Brăila proved to have been such a special place where personalities growing inside-out develop fascinating hybrid identities. Between the new comers, such as the Veronas, and the local culture, the desire of belonging grows and finally overwhelms most of the initial attachments. Instead of "the romance of authentic, intuitive identification" (Mazzarella, 348), with Ida Verona and the other women writers mentioned above, the awareness of a painful displacement and a mimetic intervention which tries to transgress boundaries grow. This is, I think, the essence of Ida Verona's

[5] One such play entitled *Aecathe*, authored by Garguromin Verona exists in the collections of Bibliothèque Nationale de France. The first names of Ida Verona's brother were Garguromin Arthur. As the painter Arthur Verona is not known to have written plays but this title appears in the inventory of Ida's plays according to Ivo Hergešić, it seems that Arthur appropriated the work written by his sister.

transnational creative personality which mimics a Romanian identity in order to find a home and give a more coherent meaning to her existence.

References

Verona, Ida. *Mimosas.* Paris: H.Gautier, 1885.
---. *Quelques fleurs poétiques*. Brăila, no publishing house, 1882.

*

Apter, Emily. The Translation Zone: *A New Comparative Literature.* Princeton: The Princeton University Press, 2006.
Bakic, Jelena. "*Trans-cultural and trans-national perspective: Ida Verona and Ana Maria Marovic. 'Our countrywomen abroad'* ". Unpublished paper read at Transcultural, Transnational, Trans-disciplinary Perspectives on Women's Literary History COST Conference, Poznan, Poland, 26-28 November 2012.
Carmen Sylva. *Poveştile Peleşului.* Bucharest: Saeculum, 2000.
Deac, Mircea. *Pictori, sculptori şi desenatori din România. Secolele XV-XX*. Bucharest: Medrom 2008.
Hawley, John C. *Encyclopedia of Postcolonial Theory*. Westport: Greenwood Press, 2001.
Hergešić, Ivo. "*Otuđena sestrica*" Hrvatska revija, no. 9, 1934.
Mazzarella, William. "*Culture, Globalization, Mediation*" Annual Review of Anthropology, vol. 33, 2004, pp. 345-367.

THE ONEIRIC MOVEMENT - RECONNECTING WITH EUROPEANISM

Nicoleta SĂLCUDEANU, Scientific Researcher, PhD, "Gheorghe Şincai" Institute for Social Sciences and the Humanities, Romanian Academy, Târgu-Mureş

Abstract: Under the significant influence of the French New Novel, but with a specific emphasis on a rational surrealism, the Oneiric Movement, at the late '60, through its protagonists (Dumitru Ţepeneag Leonid Dimov, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Vintilă Ivănceanu, Iulian Neacşu Emil Brumaru, Sorin Titel, Florin Gabrea, Virgil Tănase and "satellites" like Dumitru Dinulescu, Sânziana Pop, Serban Foarţă or others), proposed an entirely new aesthetic paradigm in Romanian letters after the socialist- realism.

Keywords: French New Novel, Oneiric Movement, communism, socialist-realism, literature.

Sub influenţa Noului Roman francez, dar cu accentele specifice ale unui paradoxal suprarealism raţional, se distinge gruparea mişcării onirice, ai cărei protagonişti (Dumitru Ţepeneag, Leonid Dimov, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Vintilă Ivănceanu, Iulian Neacşu, Emil Brumaru, Sorin Titel, Florin Gabrea, Virgil Tănase, dar şi "sateliţii" Dumitru Dinulescu, Sânziana Pop, Şerban Foarţă ş.a.) propun o paradigmă estetică de o noutate absolută în literele româneşti de după realismul-socialist. Gestul de "insurgenţă şi asumare a spiritului novator" (Gh. Crăciun) s-a putut produce şi cu concursul mentorial al lui Miron Radu Paraschivescu, în trecutul apropiat fervent adept al aceluiaşi realism socialist, care a pus la dispoziţia grupului oniric suplimentul revistei Ramuri, intitulat Povestea vorbei. Coerenţa grupului nu s-a menţinut multă vreme din cauza frânelor ideologice impuse prin cenzură, dar orientarea estetică a componenţilor acestuia, ca individualităţi, în linii mari, s-a menţinut până târziu. Iniţial, contextul apariţiei acestui fenomen estetic s-a înscris, potrivit "ideologului" grupării, Dumitru Ţepeneag, în tendinţa generalizată de ieşire din canoanele realist socialiste, datorată "dezgheţului" ideologic. Momentul este reconstituit astfel: "după ce s-a depăşit faza realismului-socialist din anii '50, muzica şi poezia au fost privite cu îngăduinţa pe are o au unii pentru copii, dansatoare pe sârmă sau beţivi. Regimul a început să accepte ideea de gratuitate. Cu atât mai încărcată de sarcini s-a trezit proza. Toată activitatea «grupului oniric» poate fi văzută ca o luptă pentru extinderea gratuitului, pentru ştergerea graniţelor dintre poezie şi proză. Generaţia '80 a câştigat această luptă, gratuitatea a început să fie acceptată şi în proză, şi exact în momentul acela a început să devină suspectă chiar şi în ochii unora dintre cei care luptaseră pentru ea"[1]. Onirismul, incontestabil, a reprezetat primul viraj important în contra direcţiei ideologiei constrictive şi deschiderea, chiar dacă parţială, a literaturii române către modalităţile tehnice sincrone şi sensibilitatea estetică occidentală. Gruparea onirică s-a spulberat în individualităţi mai mult sau mai puţin pregnante, dar ceea ce s-a păstrat cu adevărat în memoria istoriei literare este faptul că a devenit posibilă, în plin comunism, o coagulare estetică abstrasă din ideologic, de tip elitar, prima dintre cele mai vertiginoase racordări la spiritul artistic european. Doi cercetători s-au apropiat mai semnificativ de grupul

[1] Dumitru Ţepeneag, *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei rătăcite*, Institutul European, Iaşi, 1993, p. 152.

oniric şi, în special, de mentorul acestuia, Dumitru Ţepeneag, de altfel monografi ai scriitorului: Victor Marian Buciu şi Nicolae Bârna, acesta din urmă şi prefaţator al cărţii ce cuprinde între paginile ei proza scurtă a autorului aproape în totalitate (edită, apărută în publicaţii literare şi inedită)[2]. Acesta din urmă remarcă faptul că "importanţa lui Dumitru Ţepeneag pentru literatura română o depăşeşte pe cea a operei proprii, datorită caracterului de pionierat al demersurilor lui literare şi, pe de altă parte, datorită rolului său de «catalizator» pentru adeziunea programatică a unui întreg grup de scriitori la căile înnoirii radicale", ca "partizan declarat al unui proces pe care îl numea «sincronizarea conştientă a literaturii noastre la evoluţia literaturii moderne universale»". Publicându-şi textele "în momentul prielnic, de relativă «deschidere», de la mijlocul şi sfârşitul deceniului al şaptelea al secolului deja încheiat – la acea «sincronizare», aflată atunci în toi, după hiatusul din deceniul al şaselea". Aici ar fi necesară o conturare mai precisă a circumstanţelor "sincronizării". În cazul grupului oniric suntem de acord că este vorba de sincronizare reală. Prima, de altfel, după al doilea război mondial. În ce priveşte valul şaizecist, nu se poate vorbi de sincronie, ci de o diacronică reconectare la modernitatea interbelică. Aşadar, europeizarea literaturii române postbelice s-a înfăptuit pe două registre: sincronic şi diacronic. De aceea nu putem urma calea improvizată conceptual şi maniera mult prea relaxată în care literatura de imediat de după "dezgheţ" este tratată: "procesul sincronizării, amplu, s-a înfăptuit, firește, prin acţiunea unei întregi pleiade de scriitori, fiecare dintre aceştia cultivând formule şi maniere de creaţie diferite"[3]. Formulele şi manierele de creaţie proveneau, în majoritate, din metodologii tehnice istoricizate deja. Era un lucru absolut firesc, şi cel mai la îndemână, să apelezi la mijloace expresive deja rodate, şi din teama că noutatea absolută va atrage eriniile ideologice. Aşadar, nu era posibilă, cu adevărat, o sincronie absolută. Cu adevărat nouă, la noi, a fost maniera de creaţie onirică. Îngăduinţa, până la un punct, a autorităţilor se datora probabil, faptului că Noul Roman francez apăruse într-un context intelectual de stânga, obiectualitatea, retezarea transcendenţei în beneficiul iniţiativei materiei, egalitarismul eidetic, toate proveneau dintr-un arsenal ideologic prietenos ideologiei marxiste. Dar fiindcă la noi influenţele occientale, chiar "prietenoase", căpătau o traiectorie imprevizibilă, v. şi cazul mişcării flower power, cu consecinţe irecuperabile în mentalitatea tinerilor, asimilate primejdios pentru regim, şi mişcarea onirică, chiar dacă la origine oarecum agreată de putere, a devenit curând indezirabilă. Din această perspectivă, ipoteza absenţei vreunei legături imediate dintre onirism şi optzecism, presupusa sa odraslă mai tânără, capătă plauzibilitate, astfel că tehnici şi formule estetice înrudite este posibil e să fi fost importate succesiv. De altfel, poeticile celor două grupări diferă în manieră semnificativă.

Revenind însă la onirism, şansa sa, în planul prozei cel puţin, era că, prin caracterul poematic şi antirealist, conectată vertiginos la modelele franceze din acel moment, nu punea mari probleme ideologice regimului, astfel că, iniţial, a reuşit să păcălească cenzura. Cu atât mai mult în planul lirismului, unde s-a văzut că, în ipostază diacronică sau sincronă, estetismul apărea drept benign pentru cerberii dogmei, desprins de urgenţele tablei de legi comuniste. Romanul realist era mult mai expus parametrilor ideologici, prin algoritmul său mai previzibil şi mai controlabil în simbolistica sa transparentă. Versatilitatea textului

[2] Dumitru Ţepeneag, *Prin gaura cheii*, Cu douăsprezece ilustraţii de Rodica Prato (New York), Prefaţă, tablou cronologic, note, selecţie dosar critic de Nicolae Bârna, Edit. Allfa, Bucureşti, 2001.
[3] Ibidem, p. 5.

poematic în schimb, simbolica sa centrifugă, ilizibilitatea ce decurgea din aceasta, conferea o greutate specifică flotabilă, ceva mai puțin susceptibilă de a avea suficientă forță de eroziune asupra discursului oficial. Oniricii deranjau mai degrabă prin coeziunea unui grup constituit, gregaritatea lor fiind cea cu adevărat primejdioasă. "Onirismul estetic", "structural", ca suflu neoavangardist, chit că repudia tehnicile dicteului automat şi reinventa un suprarealism lucid, controlat, nu prea beneficia de o vizibilitate care să-l îndreptățească să revendice vreun soi de revoluție estetică, neinteresant aşadar ca punct de iradiere al insurgenței creatoare. Nici ca descendent al iconoclasmului avangardist, dar nici ca afin al Noului Roman (provenit, se ştie, dintr-un mediu artistic prietenesc), nu ridica mari probleme ideologice. Cu toate că însăşi posibilitatea existenței unei lumi în evaziune, paralele, fie ea şi literară, ar fi trebuit să alerteze "organele", universul estetic postulat de Țepeneag şi-a văzut nestingherit de drum sau, cum o spune şi Mihai Ungheanu, într-o cronică semnată în revista Ramuri (nr. 2/1967), "D. Țepeneag şi-a creat o suprarealitate unde poate dispune după plac de orice detaliu. E o retragere din cotidian şi un semn al orgoliului creator"[4]. Dezghețul permitea, aşadar, existența orgoliului creator, dar în perimetrul strict al estetismului. Universul apocaliptic din prozele minimaliste ale lui Dumitru Țepeneag, moartea oricărei transcendențe (spirituale sau ideologice), aerul catastrofal al lumii inventate de acesta, bestiarul neliniştitor, posibilitatea unei lumi degringolate dispuse a se încălzi la mai mulți sori (sfidare ideologică crasă), pustiul existențial în care dospea alternativa lui Țepeneag la "viitorul luminos", nimic din toate acestea n-au neliniştit paznicii "căii drepte". Doar directețea interviurilor de la "Europa Liberă", revolta explicită, au făcut ca persoana Dumitru Țepeneag să devină indezirabilă. Aşa se face că, potrivit lui Nicolae Bârna, "deşi a fost unul dintre artizanii marcanți ai «sincronizării» literaturii române, în anii '60, cu literatura universală modernă, şef de «şcoală» literară, ulterior – şi până azi – franctiror neobosit pe frontul înnoirii prozei, precursor al textualismului optzecist, revelator implicit (prin perfecta lui integrare temporală, fără stridențe, într-o literatură europeană prin excelență «occidentală», cea franceză) al europenității incontestabile a literaturii noastre, Dumitru Țepeneag a fost, din cauza ostracizării la care a fost supus, ignorat timp de aproape două decenii în spațiul cultural căruia îi aparține, cel românesc"[5]. Se poate deduce de aici, cu prudența necesară, că nu atât importurile poietice deranjau regimul, dispus a le tolera în acel moment, făcându-le posibile prin incapacitatea de a le cumpăni şi controla cu precizie, cât gesturile explicite de nesupunere, nevoia de asociere în grupări literare, tot ceea ce, polițieneşte, contravenea principiilor egalitarismului socialist, în cod totalitarist.

Din punctul de vedere al efervescenței estetice, fenomenul nu mai putea fi ținut sub control. De îndată ce paranteza realism-socialismului a explodat în patru zări, a devenit clar, pentru ideologi, că ecloziunea expresivității nu poate fi ținută în frâu sau împiedicată, prin directive de partid. După cum însuşi liderul mişcării onirice o mărturiseşte, noutatea, sincronizarea, a decurs din influențe precise. "Ideea de text ca loc de «producție literară»", ştergerea deosebirii structurale dintre genuri, descindea direct "de la grupul Tel Quell (Sollers, Ricardou şi alții) pe care eu nu l-am cunoscut decât mai târziu, la Paris, şi nu m-am putut apropia de el din motive politice: erau deja îmbâcsiți de maoism. Ciocârlie a fost în contact cu

[4] Ibidem, p. 528.
[5] Ibidem, p. 8.

ei şi înainte şi după 1970, când a stat la Paris cu o bursă. După aceea şi-a schimbat ideile. Strămoşul «absolut» al textualismului e Raymond Roussel (…). Nu ştiu prea bine cum am ajuns la ideea de text. Oricum, eu eram contemporan cu textualiştii francezi şi nu cu cei care s-au numit astfel, zece ani mai târziu, în România. Noul roman eu l-am introdus în literatura română, nu numai prin articole, dar şi prin traduceri din Robbe-Grillet şi Pinget cu care eram prieten încă de pe atunci. În Statele Unite, Bruce-Morissette studia romanul meu Arpièges la cursul său despre «noul roman»”[6]. Fireşte că introducerea noilor abordări literare, importul cultural nu se făcea chiar foarte simplu. Ca embargoul să poată fi spart, era nevoie de o ambalare edulcorată, plăcută regimului, a radicalităților formale şi ideale. Era nevoie de un soi de deghizare a noutății: “pentru a reuşi să ne strecurăm ideile proicedam prin metoda, să zicem, a integrării în tradițiile culturale româneşti. De pildă, Dimov declara, la masa rotundă (organizată de revista Amfiteatru, în 1968, n.n.) la care te referi (…): …«se poate vorbi de-o adevărată implicare a elementului oniric în poezia românească în ce are ea specific. Astfel, de la aşa-numitele «medievalități întârziate», cum le spunea G. Călinescu Alixăndriei, Isopiei, Viselor de Panaghie şi altor traduceri care au circulat la începuturile culturii româneşti, de la nostalgia edenică a depărtărilor din cromatica şi perspectiva frescelor mănăstireşti, trecând prin Dimitrie Cantemir şi prin clătinarea catargelor eminesciene, ajungem la Mateiu Caragiale, la George Magheru şi Țuculescu (i-am omis pe Anton Pann, Ion Barbu şi pe alții), la literatura onirică de astăzi pe care o putem privi ca pe o etapă prefigurată de o întreagă serie de momente literare şi artistice anterioare» Vezi, Doamne, onirismul era specific, era aproape înscris genetic în cultura română! Se poate observa că deja ideologia marxistă începea, în momentul acela, să fie înlocuită de un fel de bălmăjeală cu iz patriotic care a dus până la urmă la protocronism”[7].

Că literatura română a fost tot timpul o literatură europeană, o confirmă şi atitudinea firească pe care Dumitru Țepeneag o adoptă față de mitizata Europă: “În ultimul timp, în presa română se vorbeşte atâta de Europa, încât chiar că-ți vine să crezi că, în anii comunismului, România a ieşit din acest continent. S-a rupt. Şi-a luat-o mai la vale, dusă de ape. Pe urmă însă îmi spun: eu când trăiam în România şi visam să ajung în Franța, nu mă simțem oare în Europa? Şi nu m-am simțit ca acasă când am pus piciorul prima oară la Paris? Mi-aduc aminte, aproape că am avut o senzație de anamneză, totul mi se părea cunoscut, deja văzut. Nu cred în metempsihoză, aşa că nu-mi rămâne decât o singură explicație valabilă: purtam Europa în mine, în cultura mea”[8]. Nici nu se poate pune la îndoială credința scriitorului român în apartenența sa europeană. Doar că, fiind o cultură marginală, un hinterland european, s-au riscat uneori derapaje, căderi în asincronie, lucru de care este perfect conştient şi Țepeneag. Iată ce afirmă într-un interviu (Tribuna Tineretului (Vârşeț), nr. 1, 1990): ”Pe plan social-politic, singura noastră şansă e să imităm Occidentul şi să ne înăbuşim originalitatea mioritică”[9]. Nici Ion Simuț nu pare a se îndoi de calitatea europeană a esteticii măşcării onirice. Contrariat de complotul tăcerii crititice în privința prozei oniricului, istoricul literar revine, insistând asupra originalității radicale a textelor sale, decelând câteva

[6] Ibidem, p. 91.
[7] Ibidem, p. 89.
[8] Ibidem, p. 114.
[9] Idem, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, interviuri, Ediție îngrijită de Nicolae Bârna, Edit. Allfa, Bucureşti, 2000, p. 24.

argumente de necombătut în favoarea "importanței capitolului Dumitru Țepeneag într-o istorie echilibrată a literaturii române contemporane". Țepeneag, "un deschizător de drumuri", se distinge printr-o "originalitate frapantă". Proza sa își păstrează prospețimea și îndrăzneala experimentului, dincolo de momentul oniric al anilor '65-'70. Inconformismul său, devenit notoriu, a deschis cariera unui explorator pe tărâmuri puțin cunoscute în acel moment istoric. Leonid Dimov și Dumitru Țepeneag au legitimat, cu mult zgomot, făcut mai mult de ochii lumii, dar și pentru a-și crea prestigiu de acoperire a unui gest riscant din punct de vedere ideologic, o modalitate estetică (onirismul) refractară la realismul socialist promovat cu obstinație de regim"[10]. Ceea ce este important, e că Țepeneag nu și-a înghețat modalitățile estetice, "nu s-a păstrat inerțial în limitele exclusivismului poeticii onirice din anii '65, nici nu a sucombat în fundăturile unui experimentalism textualist. A avut ieșiri revitalizante în largul literaturii și a alimentat resurse tematice pentru o regenerare continuă. El a condus inconformismul și experimentalismul până la ultimele consecințe, "până la conflictul ireconciliabil cu un regim dogmatic, care l-a împins spre unica soluție (disperată) și nedorită) a exilului. A încercat și a reușit o afirmare europeană pe cont propriu, prin intermediul traducerilor în franceză, la Paris, periodic, în mod constant, începând din 1972 și continuând până astăzi". Deși recunoaște că scriitorul n-a obținut, în Franța, ecouri "fenomenale", istoricul literar subliniază faptul că D. Țepeneag reprezintă "o prezență tonică, stimulatoare, un argument că se poate ieși firesc, credibil și onorabil din spațiul închis al culturii române blocate în comunism" dar este și un temerar inovator situat în răspăr cu "orizontul limitat al tradiționalismului autohtonizant". Prin eliberarea de complexe, proza sa este "bine situată în dialogul european al valorilor" și beneficiază de o anume simultaneitate a ideii europene prin faptul că aproape întrega sa operă a fost tradusă în franceză, astfel că "această simultaneitate (relativă, cu sincope) a afirmării pe plan național și pe plan european nu are prea multe echivalențe în literatura română postdecembristă". Totodată, un al treilea argument folosit de Ion Simuț în sublinierea europeității scrisului lui Țepeneag face atingere cu fenomenul postmodernismului românesc revendicat de optzeciști cumva abuziv și în neconcordanță cu realitatea istoriei literare, atâta vreme cât fenomenul onirist și Școala de la Târgoviște s-au constituit în veritabile momente inaugurale ale aclimatizării pe sol românesc a postmodernismului: " Al treilea argument privește deschiderea unui drum generos pentru evoluția și sincronizarea europeană a postmodernismului românesc. Dacă scriitorii generației '80 au acreditat postmodernismul (cum afirmă Mircea Cărtărescu), Dumitru Țepeneag și prozatorii Școlii de la Târgoviște l-au inventat (s. n., N. S.), fără să-i dea un nume încă din anii '65, când era prea devreme. Dar au intuit de atunci sensul evoluției implacabile a literaturii. Modul de a scrie al lui Țepeneag nu a fost o opțiune trecătoare, perisabilă, inconsistentă și fără consecințe. Dimpotrivă: și-a dovedit viabilitatea și capacitatea de influență asupra unei unei bune părți din proza noastră nouă, nu numai asupra celei optzeciste"[11].

Un fapt este cert: cea mai viforoasă ardere a etapelor, în perioada postbelică, s-a înfăptuit prin mișcarea onirică, o grupare dezinhibată și decomplexată, care a știut să trateze

[10] Ion Simuț, *Reabilitarea ficțiunii*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004.
[11] Idem, revista *Familia*, nr. 10 / octombrie 2004, pp. 18-19.

de la egal la egal ultimele tendințe culturale apusene, şi să recurgă la împrumuturi producătoare de emulație în interiorul culturii române.

Bibliografie

Dumitru Țepeneag, Reîntoarcerea fiului la sânul mamei rătăcite, Institutul European, Iaşi, 1993.
Dumitru Țepeneag, Prin gaura cheii, Cu douăsprezece ilustrații de Rodica Prato (New York), Prefață, tablou cronologic, note, selecție dosar critic de Nicolae Bârna, Edit. Allfa, Bucureşti, 2001.
Dumitru Țerpeneag, Războiul literaturii încă nu s-a încheiat, interviuri, Ediție îngrijită de Nicolae Bârna, Edit. Allfa, Bucureşti, 2000.
Ion Simuț, Reabilitarea ficțiunii, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004.

TOWARDS A NEW HISTORY OF ROMANIAN LITERATURE

Andrei TERIAN, Associate Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: This study is conceived as a theoretical outline of a new history of Romanian literature, based on a systemic vision of the literary phenomenon reflected equally in the object, the methodology, the perspective and the purpose of the historiographical discourse. Thus, regarding the object, my research endeavor is to propose a mapping of Romanian literature based on generic, ethno-geographic and linguistic criteria. In terms of methodology, I report a series of discontinuities defining the development of Romanian literature, and the consequences of this situation on the (re)definition of several current concepts in literary criticism. Regarding the perspective, I consider both the revisionary potential of certain minority voices and discourses in view of achieving a balance between the present and the historical views of the literary phenomenon. Finally, in terms of purpose, I advocate for an expansion of comparative approaches in the history of Romanian literature, as well as for an overall discussion of its current role in the construction of national identity.
This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research, CNCS – UEFISCDI, project number PN-II-RU-TE-2012-3-0411.

Keywords: literary history, Romanian literature, systemic approaches, discontinuity, literary paradigms.

Dacă există vreo lecție semnificativă pe care studiul literaturii române ar trebui să şi-o asume din experiența istoriografiei internaționale curente, atunci aceasta mi se pare că ar consta nu în imitarea uneia sau a alteia dintre ultimele trenduri disciplinare, ci în acceptarea unui *nou mod de a gândi literatura*, care nu se reduce la o metodologie anume. În concordanță cu acest nou unghi de vedere, o literatură nu se limitează la un repertoriu de opere şi de autori, care ar putea fi detectate pe baza unei analize „estetice" necontingente, cu scopul de a construi un canon, ci reprezintă un *sistem dinamic*, configurat în urma unor conflicte neîntrerupte între principii şi valori şi aflat în continuă interacțiune nu doar cu celelalte instituții, discursuri şi structuri sociale, materiale şi culturale din cadrul unei anumite comunități, dar şi cu sistemele culturale învecinate. Aceasta nu înseamnă că va trebui să concepem de acum înainte fenomenul literar ce pe o simplă remorcă atașată studiilor culturale, aşa cum se tem majoritatea istoricilor literari autohtoni. Nu e nevoie să devenim constructivişti pentru a vedea că literatura e un ansamblu de convenții şi că „talentul" unui scriitor (dacă preferăm să utilizăm în continuare acest termen) constă nu în aptitudinea sa de a capta „inefabilul" (aceeaşi observație), ci în capacitatea de a deconstrui şi de a reconstrui într-o manieră originală convențiile respective; nu e nevoie să devenim materialişti culturali pentru a accepta că există un raport de condiționare reciprocă între istoria literaturii române şi istoria instituțiilor şi a structurilor sociale româneşti; nu trebuie să devenim marxişti, neoistorişti, feminişti sau activişti *gay* pentru a lua act de evidența că studiile literare au fost dintotdeauna (şi) un teritoriu al raporturilor de forță şi al luptelor pentru putere, că o mare parte a canonului literar românesc a fost construit pe baza unor considerente care nu prea

aveau de-a face cu „frumosul” (oricum l-am înțelege) şi că măcar unele dintre vocile amuțite de discursurile critice dominante ar merita o nouă şansă. Nu ne obligă nimeni să devenim postcolonialişti sau „mondialişti” pentru a putea constata că literatura română nu s-a dezvoltat într-o seră etnică sau lingvistică şi că granițele care o despart de celelalte literaturi sunt uneori extrem de fluide. Dar, dacă suntem capabili să acceptăm toate aceste lucruri, atunci nu văd nici vreun motiv serios pentru care să nu acceptăm – critic şi selectiv, desigur, şi fără a adopta numaidecât şi agendele lor politice – ajutorul disciplinelor evocate mai sus, dintre care unele au dobândit deja o vechime de câteva decenii în abordarea problemelor aferente. În orice caz, cred că asumarea acestui nou mod de a gândi literatura poate legitima o revizuire fundamentală a practicilor uzuale din istoriografia literară românească, una care să afecteze în egală măsură *obiectul*, *metodologia*, *perspectiva* şi *finalitatea* ei.

1. *Obiectul*. Una dintre trăsăturile cele mai surprinzătoare ale istoriografiei noastre curente este faptul că lucrează cu un concept de literatură română aparent neproblematic[1]. Dacă mişcarea protocronistă a generat în deceniile opt şi nouă numeroase controverse privitoare la frontierele literaturii române, aceste polemici par să se fi stins în ultimele două decenii, ca urmare atât a disoluției grupării amintite, cât şi a diminuării funcției identitare a literaturii. Şi totuşi, evoluțiile literare, sociale şi politice recente, precum apariția unor noi forme literare, accentuarea migrației scriitorilor şi apariția pe harta lumii a unui nou stat având ca limbă oficială româna (Republica Moldova), ne fac să ne întrebăm ce (mai) înseamnă, astăzi, „literatura română”. În opinia mea, chestiunea poate fi abordată pe cel puțin trei niveluri: generic, etno-geografic şi lingvistic.

a) După cum am văzut deja, istoriografia internațională recentă operează cu un concept extins de literatură, care nu se mai reduce la cunoscutele genuri tradiționale, ci urmăreşte, pe de o parte, să pună în discuție însăşi legitimitatea categoriei „esteticului” ca atare, iar, pe de altă parte, să identifice valori literare în tipuri de discurs plasate până de curând în afara literaturii. Cea din urmă tendință există şi în istoriografia literară românească, unde s-a manifestat încă din prima jumătate a secolului trecut, când, chiar dacă din alte considerente decât în Occident, atât N. Iorga, cât şi G. Călinescu au inclus şi analizat în istoriile lor literare opere lipsite de intenție artistică (cronici, predici etc.). Avem de-a face, în acest caz, cu fenomenul pe care Eugen Negrici l-a numit „expresivitate involuntară”[2], i.e. cu proiecția unui concept modern de literatură asupra unor epoci mai vechi. Pe de altă parte, I. Negoițescu considera că „proza literară [poezia nici atât – n.m.] în adevăratul înțeles al termenului aproape n-a existat înainte de 1800”[3], când apare la noi conştiința artistică.

[1] Nu cred că istoria lui Nicolae Manolescu ar constitui neapărat o excepție în această privință, întrucât macheta ei teoretică a fost deja proiectată în contextul polemicilor anti-protocroniste de la sfârşitul anilor ’80. Singura excepție semnificativă din acest punct de vedere o reprezintă astfel istoria lui Mihai Zamfir, care, pe lângă punerea pe tapet a argumentului tradițional („pentru a însemna literatură, opera ar trebui să fie expresia unei individualități marcate, a unei subiectivități afişate şi asumate în mod conştient”), atrage atenția şi asupra faptului că „în aproape toate culturile europene, în aproape toate culturile mediteraneene, literatura a debutat prin poezie” şi-l recomandă drept „autentic fondator” al literaturii noastre pe Dosoftei (*Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, Cartea Românească, Bucureşti, 2011, p. 9, 11). Însă premisa lui Zamfir este eronată: poezia poate fi considerată (deşi nu fără anumite discuții) drept gen fondator al literaturilor vest-europene, dar nu şi al acelora din Estul continentului, care (v., de pildă, cazul literaturilor maghiară sau rusă) încep prin texte cu caracter religios sau istoriografic.

[2] Cf. Eugen Negrici, *Expresivitatea involuntară*, Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

[3] I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, vol. I: *1800-1945*, ediția a II-a, Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 34.

Argumentul dă de gândit, dar, dacă ar fi să-l aplicăm la limită, atunci ar trebui să excludem din literatură şi texte precum *Epopeea lui Ghilgameş* sau *Iliada*, ai căror autori cu siguranță că nu aveau o conştiință artistică în sens modern. Mai interesantă din acest punct de vedere e problema textelor „neliterare" scrise de autorii mai noi. E necesar ca o istorie a literaturii române să discute, bunăoară, filosofia lui Blaga şi a lui Noica, sociologia lui Gherea şi a lui Lovinescu sau teoriile lui Eliade despre fenomenul religios? În mod evident, acestea nu sunt opere artistice. Totuşi, consider că prezența lor este utilă în orice istorie literară, în măsura în care ele ne oferă numeroase date nu numai despre gândirea, ci şi despre poetica autorilor amintiți. Sub acest raport, o situație aparte este, în cultura română, aceea a publicisticii. După G. Călinescu şi alții, foiletonistica lui Eminescu sau a lui Goga ar avea calități artistice şi, din acest motiv, ambele ar putea figura în mod legitim în istoriile literaturii române. Nu neg faptul că în articolele lui Eminescu sau ale lui Goga ar putea fi descoperite anumite insule de literaritate. Mi se pare, însă, că discuția este aici ceva mai complicată, întrucât ea implică problema distincției de principiu dintre regimul factual şi cel ficțional al textelor. Nu am nimic de obiectat dacă într-o istorie a literaturii române figurează şi texte de o asemenea factură (ca produse ale unor scriitori, ele rămân, oricum, relevante în sine pentru profilul intelectual şi moral al creatorilor), dar trebuie să ținem cont că autorii respectivi încheiaseră cu cititorii lor un contract factual, şi nu unul ficțional. Căci, îndemnând la ură împotriva străinilor (îndeosebi a evreilor), atât Eminescu, cât şi Goga urmăreau să provoace în rândurile concetățenilor lor din epocă o serie de reacții moral-politice concrete, şi nu să-i inițieze în subtilitățile metaforei. Or, a invoca alibiul literarității în cazul acestor texte înseamnă uneori a-i absolvi de autorii de o anumită responsabilitate civică şi, implicit, de posibilitatea de a fi supuşi unei critici socio-politice argumentate[4]. Să nu uităm că C. V. Tudor a câştigat multe dintre procesele de calomnie care i-au fost intentate prevalându-se tocmai de caracterul „literar" al pamfletelor sale. O problemă relativ asemănătoare ridică şi avalanşa de literatură testimonială apărută la noi după 1990. Succesul acesteia s-a datorat, fără îndoială, unui context socio-literar aparte, determinat de cel puțin trei factori: prăbuşirea cenzurii şi, prin urmare, posibilitatea de a vorbi deschis despre lucrurile tabuizate în perioada comunistă; diminuarea relevanței socio-politice a literaturii (în cazul de față, a ficțiunii); şi, nu în ultimul rând, expansiunea presei şi a televiziunii, ulterior a mediilor virtuale. Toate acestea au favorizat interesul pentru „genurile biograficului", atât în rândurile publicului larg, cât şi în rândurile criticii, care a validat adeseori asemenea produse mai mult pentru valoarea lor anecdotică decât pentru aceea literară[5]. E, poate, cazul să ne reamintim că, oricât de profund ar fi zguduit conştiința şi memoria umanității, Holocaustul şi Gulagul nu reprezintă nici curente, nici opere literare. Iar, în aceste condiții, sunt convins că mult prea împodobita listă a „literaturii" testimoniale apărute la noi după 1990 va fi în curând serios scuturată. În schimb, cred că o istorie a literaturii române ar trebui să acorde mai multă atenție traducerilor, care au fost până acum complet ignorate de istoriile literare tradiționale. George Coşbuc e, fără

[4] E o eroare pe care au făcut-o chiar şi unii dintre cei mai buni critici români actuali, precum Monica Spiridon, în lucrările sale de analiză a gazetăriei eminesciene (v., de exemplu, *Eminescu sau despre convergență*, Scrisul Românesc, Craiova, 2009).

[5] V. cazul „scriitorilor" Cornel Burtică şi Zoe Cămărăşescu, din care Dan C. Mihăilescu a făcut autori reprezentativi ai „literaturii române din postceauşism" (*Literatura română în postceauşism*, vol. I: *Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Polirom, Iaşi, 2004, p. 114-116, 406-408).

îndoială, un poet reprezentativ pentru literatura română de la 1900; însă opera sa majoră nu se numeşte *Nunta Zamfirei*, ci *Divina Comedie*. Iar Mircea Ivănescu este nu doar un poet important, ci şi un romancier de prim-plan al literaturii noastre postbelice; a scris în limba română cel puțin trei romane pentru care l-ar invidia orice prozator contemporan: *Zgomotul şi furia*, *Ulise* şi *Omul fără însuşiri*.

b) Sub raport etno-geografic, probabil că provocarea cea mai importantă a istoriografiei literare româneşti din ultimele două decenii o constituie statutul literaturii de limbă română din Republica Moldova. Precum se ştie, înainte de 1990 nu se putea vorbi decât cu numeroase precauții în România despre această literatură, din cauza raporturilor politice cu „marele vecin de la Răsărit". Mai curios e că şi după 1990, în ciuda reluării pe scară largă a relațiilor culturale dintre cele două țări vorbitoare de limbă română, condiția literaturii „basarabene" ca întreg a rămas încă destul de puțin problematizată în România. Un factor determinant în această privință îl constituie, însă, nu atât atitudinea criticilor şi a scriitorilor de limbă românească de pe ambele maluri ale Prutului, cât politica oscilantă a noului stat, care, în afara faptului că a dinamitat programatic speranțele unioniste, a oficializat prin Constituție aberația sovietică privind existența unei aşa-zise limbi „moldoveneşti". Nu ştiu care va fi, în perspectivă, viitorul relațiilor politice şi culturale moldo-române. Cert este că, nu doar în ceea ce priveşte organizarea statală, ci şi literatura, orice comunitate etnică are dreptul de a se organiza după propriile reguli, care pot coincide cu compartimentările lingvistice, dar nu e obligatoriu să o facă. E foarte posibil ca, în pofida optimiştilor care consideră literatura „basarabeană" o parte integrantă a literaturii române, raporturile literare dintre România şi Moldova să devină în viitorul nu foarte îndepărtat – dacă nu cumva au devenit deja – asemănătoare acelora dintre Germania şi Austria, i.e. două țări care vorbesc aceeaşi limbă, dar constituie sisteme literare distincte. Pe de altă parte, problema etno-geografică se pune şi în sens invers: există vreun motiv pentru a include în istoria literaturii române literaturile scrise în limbile „minorităților naționale"? După cum am încercat să arăt în alt loc, orice literatură „minoritară" contractează anumite relații definitorii (mergând de la opoziție şi subversiune până la imitare şi integrare) cu sistemul literar „majoritar"[6]. Însă problema poate fi pusă şi în plan empiric: putem, oare, înțelege cu adevărat literatura română din Transilvania în afara raporturilor de rivalitate şi de interacțiune cu literaturile germană şi maghiară din zonă? Putem concepe Cercul literar de la Sibiu fără Wolf von Aichelburg? Sau „Echinox"-ul clujean fără scriitorii germani şi maghiari care au publicat în paginile revistei? Sau Banatul multicultural din deceniul al optulea fără *Aktionsgruppe*? Putem, desigur, după cum ne demonstrează majoritatea istoriilor literare româneşti. Însă mă tem că în acest fel sărăcim literatura română de o dimensiune esențială a ei.

c) Ajungem astfel la factorul lingvistic, cu precizarea că utilizarea acestui criteriu este problematică nu doar în cazul scriitorilor din Republica Moldova sau al autorilor „minoritari" din România, ci şi al scriitorilor bilingvi sau al acelora care au traversat un proces de aculturație. Din prima categorie ar face parte Macedonski şi Maiorescu (cu jurnalul său, de pildă), din cealaltă – o listă lungă de nume, care începe cu Istrati, Fundoianu, Voronca, Cioran şi Ionescu şi se întinde până la Andrei Codrescu şi Cătălin Dorian Florescu. Ce e de făcut în

[6] Cf. Andrei Terian, *Is There an East-Central European Postcolonialism? Towards a Unified Theory of (Inter)Literary Dependency*, in "World Literature Studies", 4(21):3 (Special Issue: *Postcolonialism and Literature*), 2012, p. 21-36..

aceste cazuri? Istoriile literare tradiționale rezolvă problema relativ simplu, selectând din operele autorilor amintiți doar pe acelea scrise în limba română (dacă e cazul). Cu toate acestea, cred că factorul lingvistic nu trebuie absolutizat. Pe de o parte, pentru că însăşi literatura română *ca sistem* nu poate fi înțeleasă trecând cu vederea acest proces de *pen drain*. Pe de altă parte, pentru că, după cum ne-o arată numeroşi autori contemporani – mă refer îndeosebi la reprezentanții aşa-ziselor „literaturi postcoloniale" –, alegerea ca limbă de expresie literară a unei alte limbi decât aceea vernaculară nu e în mod necesar sinonimă cu aculturația; din contră, mulți scriitori optează pentru utilizarea unei limbi de circulație internațională tocmai pentru a-şi promova mai eficient tradițiile şi valorile culturii căreia ei (consideră că încă) îi aparțin. Nu trebuie să uităm că, pentru orice individ, limba este doar unul dintre parametrii identității sale etnoculturale, fără a fi neapărat şi factorul determinant. Iar, în acest context, principala consecință a recentelor tendințe multi- şi interculturale mi se pare că ar consta nu în anularea identităților culturale (pentru că, în ciuda semnalelor de alarmă trase de profeții apocalipsei globalizante, întotdeauna ne vom defini ca *parte a ceva* şi *nu a altceva*), ci tocmai în proliferarea şi multiplicarea lor. Tocmai de aceea, nu am interogat ecuația simplistă *literatura română = literatură de limbă română* cu scopul de a o înlocui printr-o altă formulă magică, de tipul *literatura română = x* sau *y*; pentru că, în opinia mea, literatura română constituie, ca orice alt produs cu caracter identitar, locul unei continue negocieri, un sistem care se (re)face necontenit. Prin urmare, „definiția" şi limitele sale nu reprezintă un punct de plecare, ci unul de sosire şi, implicit, o provocare continuă adresată oricărui demers istoriografic.

2. *Metodologia* unei asemenea istorii literare ar deriva în chip firesc din poziția de principiu expusă mai sus şi ea ar diferi într-o manieră substanțială de proiectele anterioare. De altfel, putem constata că până în momentul de față au existat trei tipuri de istorii literare în România. Mai întâi, e vorba despre istoriile de tip organicist, în care dispunerea materiei, organizată în funcție de „perioade" sau „epoci", ar coincide cu „creşterea" şi „descreşterea" conştiinței naționale; e cazul istoriilor lui N. Iorga sau G. Ibrăileanu (în cazul ultimului, am în vedere cursurile sale universitare[7]). Al doilea tip de istorie este acela monografic, care juxtapune o serie de microeseuri dedicate autorilor reprezentativi. Principalul exponent al acestui trend este G. Călinescu, deşi ecouri ale concepției sale se resimt – fie şi într-o formă caricaturală – în contemporaneitate (la Alex Ştefănescu, de pildă). Nu în ultimul rând, un al treilea tip de istorie literară, întâlnit la E. Lovinescu şi Nicolae Manolescu, developează succesiunea „stilurilor" ori a „structurilor" (genuri sau curente literare). Desigur, e evident că niciunul dintre aceste tipuri nu există în stare pură şi că ele interferează adeseori în realizările concrete.

a) Totuşi, mai relevantă decât aceste direcții mi s-ar părea *o istorie sistemului literar românesc*, pe care să se grefeze apoi diversele epoci, curente, autori şi opere. O atare istorie s-ar baza pe o perspectivă relativistă, legitimată, la rândul ei, prin constatarea că, pe de o parte, conceptul de literatură (şi, implicit, acela de literatură română) nu este identic în toate epocile, iar, pe de altă parte, că raporturile literaturii cu celelalte tipuri de discurs se află într-o continuă variație. Or, din acest punct de vedere, aş propune o diviziune pe scară

[7] G. Ibrăileanu, *Curs de istorie a literaturii române*, în *Opere*, vol. VII-IX, ediție critică de Al. Piru şi Rodica Rotaru, prefață de Al. Piru, Minerva, Bucureşti, 1979-1980.

„macroscopică" a istoriei literaturii române în patru faze. Dintre acestea, prima s-ar întinde de la începuturile literaturii noastre (rămâne de discutat dacă ele coincid sau nu cu celebra scrisoare a lui Neacşu din 1521) până în primele decenii ale secolului al XIX-lea (aprox. 1830). În această etapă nu există încă o conştiinţă a literaturii ca atare, cu excepţia unor autori şi opere izolate. O a doua fază ţine de pe la 1830 până la instaurarea comunismului (1947/1948). Este perioada asumării fenomenului literar ca fenomen artistic, care se produce în paralel cu „trezirea" conştiinţei naţionale. Cei doi factori (naţional şi „estetic") se află adeseori în tensiune, însă de cele mai multe ori converg către realizarea unui ţel comun, căci specificitatea etnică e echivalentă adeseori, în această epocă, cu originalitatea literară. A treia fază este delimitată de către dictatura comunistă (1948-1989), în cadrul căreia literatura română a încercat, cu mai mult sau mai puţin succes, să-şi păstreze autonomia în raport cu puterea politică. În sfârşit, în cea de-a patra fază, postcomunistă (după 1990), literatura română iese de sub tutela politicului şi încearcă să se (re)adapteze, după aproape patru decenii de totalitarism, la regulile şi exigenţele unei pieţe libere.

b) Câteva observaţii ar fi de făcut cu privire la această diviziune. Asimetria temporală a fazelor sale (dintre care una acoperă câteva secole, alta abia două decenii) nu mi se pare deloc o carenţă; dimpotrivă, cred că ea reflectă astfel o anumită accelerare a ritmului de evoluţie culturală pe care l-au resimţit toate literaturile lumii odată cu intrarea pe spirala modernizării. Mai important mi se pare faptul că fiecare fază pune o serie de *probleme specifice*, astfel încât tratarea celor patru faze a nu trebuie făcută în mod mecanic, prin bifarea unei grile oarecare de criterii, întrucât nu toate criteriile sunt la fel de relevante în toate epocile. De exemplu, pentru prima fază a sistemului (cea „veche") există o strânsă legătură între fenomenul „literar" şi discursurile religios şi istoriografic. În schimb, raportul dintre aceste tipuri de discurs îşi pierde în bună măsură relevanţa în faza a doua, când devin determinante relaţiile literaturii cu teoriile ştiinţifice dominante şi cu retorica naţionalistă a epocii. Nu cred că putem înţelege cu adevărat literatura română modernă (din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi din prima jumătate a secolului XX) fără a lua în calcul impactul pe care l-au avut asupra ei anumite doctrine (pseudo)ştiinţifice şi etnice, pornind de la naţionalismul organicist de tip herderian, trecând prin diversele teorii ale evoluţiei (între care darwinismul şi marxismul) şi ajungând la existenţialismul filosofic modern. Asemenea corelaţii sunt, însă, mai puţin concludente în faza următoare a sistemului, care se defineşte prin supremaţia „socialismului ştiinţific" şi prin confiscarea retoricii naţionaliste de către protocronism; decisiv mi se pare, aici, raportul dintre literatură şi puterea politică, care a afectat, direct sau indirect, toate dimensiunile fenomenului cultural. În contrapartidă, fără a fi absent, acest raport îşi diminuează importanţa după 1990, când hotărâtoare mi se pare poziţionarea fenomenului literar faţă de factorii economici şi mediatici. Orice radiografie a epocii postdecembriste va trebui să pornească de la încercările literaturii de a se adapta atât economiei de piaţă, cât şi noilor canale de comunicare şi să exploreze, înainte de toate, încrengătura de relaţii care îi leagă pe actorii câmpului literar de diverşii polii mediatici, financiari şi instituţionali (reviste, edituri, site-uri, asociaţii, fundaţii, universităţi etc.).

c) O aplicaţie cu efect imediat a perspectivei de mai sus se poate urmări în delimitarea diverselor „curente", „formule" sau „stiluri" folosite în mod curent pentru descrierea evoluţiei literaturii române. În ultimul deceniu pare să se fi impus în istoriografia literară românească

(dar şi în programele didactice) o schemă propusă iniţial de către Ion Bogdan Lefter[8] şi extinsă apoi de către Nicolae Manolescu[9], menită a unifica în mod artificial evoluţia literaturii române moderne şi a o „sincroniza" astfel, nu mai puţin artificial, cu evoluţia literaturilor vest-europene. Potrivit acestei scheme, succesiunea „curentelor" în literatura noastră modernă ar arăta astfel: *paşoptism* (c. 1830-1867), *junimism* (1867-1889), *modernism* (1889-1947), *realism socialist* (1948-1960/65), *neomodernism* (1960/65-1980) şi *postmodernism* (după 1980). Schema ridică, însă, o serie de probleme, dintre care le voi aminti pe scurt doar pe cele mai importante:

- Eliminarea forţată a *tradiţionalismului* (inclusiv a formulelor sămănătoriste şi poporaniste), în condiţiile în care acesta este fagocitat de *modernism*. O asemenea variantă mi se pare imposibil de susţinut, în condiţiile în care: termenul „modernism", deşi utilizat şi înainte, se impune în limbajul criticii literare româneşti abia în deceniul al treilea al secolului trecut; înainte de Primul Război Mondial, câmpul literar românesc este dominat de către „păşunism", după cum a recunoscut Lovinescu însuşi; în perioada interbelică, oricât i-am extinde sfera de aplicaţie, modernismul este puternic concurat de către varii formule tradiţionaliste, realiste şi „trăiriste", care contestă modernismul din diverse unghiuri. În orice caz, chiar dacă găsi argumente de necontestat pentru a acredita supremaţia interbelică a modernismului, rămâne în discuţie epoca antebelică (1890-1920); or, a extinde categoria *modernismului* asupra acestei epoci înseamnă fie a falsifica, fie a suprima trei decenii de istorie literară.

- Precaritatea conceptului de *neomodernism*, împotriva căreia se pot aduce următoarele argumente: pe plan interna-ţional, termenul desemnează reacţiile la postmodernism[10], şi nu precedentele sale (el e, cu alte cuvinte, o categorie „post-postmodernă", şi nu una „pre-postmodernă", cum s-a încetăţenit la noi); termenul nu a fost utilizat – şi, cu atât mai puţin, asumat – de vreun scriitor sau critic literar român în perioada căreia se presupune că i se aplică (1965-1980); conceptul nu acoperă decât în mică măsură realitatea literară a anilor '60-'70: dacă unele opere literare pretins neomoderniste sunt, de fapt, post-moderne (mai ales în poezie), altele, mult mai numeroase, sunt, de fapt, pre-moderne (mai ales în proză). Însă cel mai important contraargument mi se pare acela că *neomodernismul* ratează pur şi simplu specificului fazei aferente a sistemului literar românesc pe care încearcă să o descrie. Chiar dacă el a convenit în egală măsură şi generaţiei '60 (prin prefixul *neo-*, care sugerează ideea unei competiţii acerbe cu literatura modernistă interbelică şi, mai ales, iluzia depăşirii ei), şi generaţiei '80 (căreia i-a oferit alibiul confruntării cu un adversar conservator, dar respectabil), definitoriu pentru statutul literaturii române din perioada 1965-1980 mi se pare, după cum am spus deja, nu raportul cu vreun curent din epoca „burgheză" a libertăţii de creaţie, ci raportul cu puterea politică. Nu vreau să insinuez că literatura epocii în cauză nu ar

[8] Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernităţii. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, ediţia a II-a, cu un epilog despre neomodernism, Paralela 45, Piteşti, 2012, p. 230-232.
[9] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*. *Cinci secole de literatură*, Paralela 45, Piteşti, 2008.
[10] V. în acest sens utilizarea termenului în filosofie (Agnes Heller şi Victor Grauer), în artele plastice (Guy Denning & Co.) şi în literatură (de pildă, în poezia britanică a anilor '80-'90, mai exact în aşa-zisa „şcoală de la Cambridge" reprezentată de către Tom Raworth, John James, Andrew Crozier, Veronica Forrest-Thomson, Rod Mengham şi John Wilkinson). În orice caz, îmi propun să revin asupra modernismului românesc într-un studiu aflat deocamdată în lucru şi intitulat *Modernism, antimodernism şi neomodernism în literatura română: O analiză conceptuală*.

aduce nimic nou față de modernismul interbelic şi că, privind lucrurile sub aspect pur retoric, nu am putea califica retroactiv unele dintre operele literare ale epocii drept „neomoderniste". Însă relația determinantă a acestei literaturi nu este cu vreo componentă din afara sistemului (versiune ce păcătuieşte mai ales prin faptul că induce sugestia unei stări de normalitate), ci cu una din cadrul său. Căci, în realitate, aşa-zisul *neomodernism* nu „depăşeşte" modernismul interbelic, ci realismul socialist. Iar, din acest punct de vedere, termenul cel mai potrivit pentru a descrie fenomenul aferent mi se pare expresia *estetism socialist*, propusă de către Mircea Martin[11], dar, din păcate, insuficient fructificată de către istoricii noştri literari.

- Sensul şi limitele *postmodernismului*, pe care punerea sub semnul întrebării a noțiunii de neomodernism ne-ar face să le privim într-o lumină nouă. În schema Lefter – Manolescu, postmodernismul apare ca un „curent" literar care ar urma „curentului" neomodernist. Aşa să fie oare? Dacă acceptăm ipotezele anterioare (că definitorie pentru literatura română de sub ceauşism e raportarea – politică – la regim, şi nu raportarea – formală – la un anumit curent literar; şi că, prin urmare, ar fi de preferat să utilizăm conceptul de *estetism socialist* în locul neomodernismului), atunci o primă consecință ar fi aceea că „postmodernismul" românesc din anii '80 este, de fapt, şi el o parte a estetismului socialist. Ne-o confirmă, şi aici, faptul că, deşi cunoscut şi discutat, postmodernismul nu a fost şi asumat de către tinerii poeți şi prozatori de-a lungul anilor '80. Nu vreau să spun prin aceasta că poezia anilor '80 nu ar conține numeroase elemente originale în raport cu aceea din perioada anterioară. Şi nici că inovațiile introduse în literatura română de către generația '80 nu ar putea fi descrise, retoric şi retroactiv, ca postmoderne. Cred, însă, că mutația cu adevărat importantă s-a realizat în literatura română abia după 1990 şi că ea a constat nu atât într-o înlocuire a unui „curent" printr-altul, ci într-o schimbare a înseşi regulilor jocului literar. Şi aceasta pentru că, atât în Occident, cât şi la noi postmodernismul (ca expresie a postmodernității) nu rupe doar cu modernismul (deci cu un simplu *-ism*), ci cu întreaga modernitate literară văzută ca o succesiune de *-isme*, a căror dialectică a fost determinată, pe de o parte, de cultul originalității văzute ca *poiesis* formal, iar, pe de altă parte, de încrederea în existența „progresului" literar (materializat fie ca simplă evoluție, fie şi ca revoluție creatoare). Or, înlocuind credința în *poiesis*-ul formal prin diversele forme de manipulare ale *déjà-écrit*-ului, postmodernismul a suspendat automat întregul mecanism care concepea istoria literaturii moderne ca pe o cavalcadă de *-isme*. Iar dovada cea mai clară a acestui fapt este că faza postmodernă a sistemului literar mondial (în care încă ne aflăm) a anulat până acum orice încercare de a mai impune pe scară largă vreun alt „curent" (*-ism*) literar. Nu numai la noi, dar şi aiurea. Căci, în ciuda numeroaselor eforturi depuse în acest sens, „curente" precum altermodernismul, transmodernismul, metamodernismul, remodernismul, neomodernismul sau cosmodernismul au rămas deocamdată în eprobetele teoreticienilor, fără

[11] Cf. Mircea Martin, *Despre estetismul socialist*, în „România literară", nr. 23, 16-22 iunie 2004. Iată un fragment-cheie pentru înțelegerea conceptului: „Un fel de hegemonie estetică se instalează pe nesimțite şi pe tăcute (adică fără a fi proclamată sau recunoscută) în ansamblul culturii, un fel de panestetism subi-acent. Perspectiva estetică devine o perspectivă supraordonată, în sensul că îşi impune (fără a întâmpina vreo rezistență) criteriile şi localizează nu de puține ori dezbaterea intelectuală; anexiuni simbolice au loc în direcția filosofiei, a eticii, a sociologiei. Niciunde altundeva, probabil, definiția modernistă largă a «esteticului ca antropologic») nu şi-a găsit o ilustrare socială concretă mai pregnantă ca în România comunistă a anilor 70 şi 80. În orice caz, niciunde în Estul european comunist nu s-a manifestat o asemenea propensiune generalizată către estetic."

a se încetăţeni în limbajul uzual. Tot astfel, nu pot decât să mă resemnez cu evidenţa că unul dintre conceptele la definirea căruia am încercat să-mi „aduc aportul" (*milenarismul* ca ipotetică depăşire a postmodernismului) nu a prins în literatura română. Şi nici altele. Nu au prins, înainte de toate, pentru că tinerii scriitori s-au arătat indiferenţi faţă de ele, confirmând astfel faptul că, în epoca postmodernă, jocul literar se duce după alte reguli decât banala succesiune de *-isme*. Ce-i drept, nu vreau să sugerez astfel că există şansa unei eternizări a postmodernismului. Sunt, însă, convins că depăşirea acestuia, atunci când se va produce, se va produce nu sub forma impunerii unui nou *-ism,* ci prin intrarea într-o nouă fază a sistemului literar mondial, pe care, deocamdată, nu ştiu dacă o putem întrevedea. Prin urmare, cred că e necesar ca, pentru a descrie ultimele două faze ale sistemului literar românesc (cele de după 1948), să căutăm (şi) alte concepte, care să suprindă mai bine specificul epocilor respective.

3. O provocare de neocolit pentru orice istorie literară o constituie *perspectiva* din care ea este scrisă. Am putea fragmenta această problemă în câteva opţiuni concrete: dacă se cuvine ca, în epoca actuală, o istorie literară să mai opereze cu judecăţi de valoare; dacă şi în ce măsură canonul literar trebuie revizuit din unghiul perspectivelor minoritare şi al vocile marginale; şi, nu în ultimul rând, de la ce nivel (al trecutului sau al prezentului?) trebuie să se facă evaluarea – şi, implicit, revizuirile. Voi încerca să răspund sumar la aceste întrebări:

a) Cred că istoria literară nu se poate dispensa de judecăţile de valoare. Evaluarea e prezentă, de fapt, în orice discurs critic, fie şi numai în mod implicit (inclusiv în istoriile occidentale contemporane). Şi e inevitabil să fie astfel. În definitiv, o operă literară ne determină să îi atribuim o valoare (sau o non-valoare) nu prin faptul că ne predispune unei contemplaţii dezinteresate, ci, înainte de toate, prin faptul că ni se oferă sub forma unui artefact verbal, i.e. a unui discurs dotat cu sens, care vorbeşte despre anumite valori, care conţine anumite atitudini faţă de anumite valori şi care, prin aceasta, ne determină şi pe noi să luăm atitudine faţă de valorile respective, faţă de atitudinile faţă de valorile vehiculate în operă şi, nu în ultimul rând, faţă de opera însăşi. Tocmai de aceea, un discurs critic care se mulţumeşte să ne comunice, în absenţa oricărei judecăţi de valoare, că opera „e complexă şi are multe aspecte" mi se pare iremediabil ratat.

b) Canonul literar se revizuieşte continuu, şi de fiecare dată o face din perspectiva „minorului" care devine „major"[12]. Orice istorie literară e, fatalmente, revizionistă şi, totodată, e legitim ca ea să opereze modificări în ierarhia de valori a unei literaturi din unghiul unor voci care au fost până atunci marginalizate/ oprimate/ refulate. Prin urmare, nu mi se pare deloc exagerat ca o istorie a literaturii române să ţină cont şi de discursul comunităţii *gay,* de perspectivele minorităţilor etnice sau de vocile feminine[13]. În măsura în care vedem în literatură un mod de explorare a vieţii sub toate formele ei, aceste puncte de vedere ne pot

[12] V. în acest sens şi cunoscuta „lege" lui Tînianov: „Ceea ce este «fapt literar» pentru o epocă va fi un fenomen lingvistic ţinând de viaţa socială pentru altă epocă şi invers, conform sistemului literar în raport cu care se situează acest fapt." (*Despre evoluţia literară*, în Mihai Pop (ed.), *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, note bibliografice şi indici de Nicolae Roşianu, în româneşte de Corneliu Barborică, Inna Cristea, Mariana Ciurcă, Univers, Bucureşti, 1983, p. 594)

[13] Semnificative din acest punct de vedere mi se par două studii recente ale unor critici de ultimă generaţie (Bianca Burţa-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, Cartea Românească, Bucureşti, 2012; Mihai Iovănel, *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Cartea Românească, Bucureşti, 2012), care, deşi se situează în proximitatea nişelor revizioniste occidentale, constituie câştiguri semnificative ale istoriografiei noastre literare tocmai prin faptul că evită stereotipurile unor asemenea abordări.

revela o serie de aspecte noi ale universului uman, tot aşa cum, *mutatis mutandis*, *Florile de mucigai* ale lui Tudor Arghezi ne-au deschis calea către o dimensiune interzisă până atunci literaturii. Totuşi, cred că simplul fapt de a fi fost marginalizat/ oprimat/ refulat nu garantează *a priori* valoarea unei opere. Sunt convins că, aşa cum există sonetişti originali şi sonetişti epigonici, există şi printre membrii comunităților amintite autori interesanți şi autori de duzină. Altfel, revizionismul multiculturalist s-ar reduce la un simplu alibi pentru a credita nediferențiat producțiile tuturor veleitarilor.

c) Benedetto Croce afirma undeva că *ogni storia è storia contemporanea*, că, altfel spus, orice istorie se scrie, de fapt, din perspectiva prezentului. E adevărat, însă consider că prezentul „nostru" ne-a învățat şi cum să recuperăm alte perspective (chiar dacă ele ni se pot părea inactuale), şi – mai ales – de ce e important să o facem. Cred că e important ca o istorie literară trebuie să recupereze cât mai mult din istoricitatea literaturii, în absența căreia însuşi prezentul nostru riscă să ne pară inexplicabil, dacă nu chiar incomprehensibil. Din acest punct de vedere, mi s-a părut extrem de promițător proiectul unei „istorii critice" a literaturii române, propus de către Nicolae Manolescu, care întrevedea, prin intermediul unei critici a criticii, redescoperirea diferitelor straturi ale receptării care au modelat figura unui anumit autor sau a unei opere; din păcate, proiectul nu a fost dus până la capăt, întrucât criticul literar a cedat adeseori tentațiilor „prezenteiste", pe care le respinge *de plano*, dar care l-au făcut ca, de cele mai multe ori, să anuleze reprezentările critice alternative în loc să le cumuleze. Un exemplu semnificativ în această privință mi se pare atitudinea față de Vlahuță, care, după ce a fost executat necruțător atât de către Lovinescu, cât şi de către Călinescu, a fost redus la condiția de „autor de dicționar" (Nicolae Manolescu) sau de interpret „de cor" (Mihai Zamfir) în istoriile literare mai noi. Cu toate acestea, cred că e o eroare ca Vlahuță (şi alții asemenea lui) să fie excluşi din sau nominalizați *en passant* în istoriile literaturii române. Departe de mine gândul de a încerca o reabilitare spectaculoasă a operei modestului autor; mi se pare, însă, că el şi-a câştigat un loc semnificativ în istoria noastră literară fie şi numai prin calitatea de prim oficiant al cultului eminescian. E pentru prima (şi, poate, singura) dată în literatura română când un poet s-a dedicat într-o asemenea măsură prezervării şi cultivării memoriei unui alt poet. Mai mult, Vlahuță rămâne un „nod" al criticii noastre de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, o piatră de încercare sau, cel puțin, un pretext pentru toți comentatorii de prim-plan ai epocii. Cum am putea înțelege critica lui Gherea şi, mai ales, a lui Ibrăileanu dacă nu am cunoaşte măcar câte ceva din opera căreia ultimul i-a dedicat teza sa de doctorat? Multe dintre direcțiile, pozițiile şi polemicile perioadei posteminesciene ni s-ar părea ele însele rupte din context dacă nu am lua în calcul personalitatea şi opera autorului *Filelor rupte*.

4. În sfârşit: în ce ar putea consta finalitatea unei istorii a literaturii române în plină epocă a globalizării? Ce proporții trebuie să li se acorde abordărilor comparatiste într-o istorie literară? Care dintre aceste raporturi ar trebui să primeze? Mai are rost să ne punem problema identității literaturii române? Ca şi în situațiile anterioare, voi încerca să schițez aici câteva propuneri:

a) După cum am arătat deja, istoriile noastre literare au acordat până acum o atenție limitată şi intermitentă studierii din unghi comparatist a literaturii române. Astfel, la N. Iorga întâlnim o perspectivă protocronistă *avant la lettre*; la E. Lovinescu – doar referiri sporadice la literatura franceză; iar G. Călinescu şi Nicolae Manolescu sunt fascinați mai degrabă de

ciudățenii, singularități şi exotisme decât de seriile tipologice cu adevărat productive. Or, consider că factorul comparativ rămâne fundamental pentru orice istorie literară; în măsura în care aspiră să-şi ducă până la capăt sarcina, un asemenea demers trebuie să-şi „definească" întotdeauna obiectul său de studiu, iar acest lucru nu poate fi făcut decât prin comparații şi delimitări tipologice şi istorice, şi nu prin goana continuă după excentric şi atipic.

b) M-am pronunțat în *Argumentul* cărții de față cu privire la „seriile" tipologice în care ar putea fi încadrată în mod eficient literatura română. Desigur, ele nu epuizează nici pe departe datele problemei. Două completări aş avea de făcut în acest sens. În primul rând, cu câteva excepții (vizând în special influența germană şi sursele străine ale operei eminesciene), cercetarea impactului modelelor literare străine asupra literaturii române a rămas înțepenită la nivelul primei jumătăți a secolului XX. Recunoaştem, de pildă, influența covârşitoare a literaturii franceze asupra literaturii române, dar, de obicei, o facem în termenii moşteniți de la Ibrăileanu şi Lovinescu. Prea puține s-au făcut în ultimele decenii în cercetarea receptării literaturilor străine în România – subiect delicat în perioada comunistă şi de interes încă redus în cea postcomunistă. Pe de altă parte, continuă să ne lipsească studiile privitoare la receptarea literaturii române în străinătate (mai ales în arealul est-european). Ce-i drept, un demers de asemenea factură s-ar confrunta nu doar cu bariera competenței lingvistice a cercetătorilor români (în general, precară în ceea ce priveşte culturile învecinate), ci şi cu accesul la resursele din străinătate. În aceste condiții, întrevăd două soluții. Prima, ideală, ar consta în formarea unui colectiv compus din specialişti în alte literaturi, care să se poată deplasa în țările respective (variantă mai degrabă utopică în condițiile diminuării ireversibile a fondurilor de cercetare rezervate ştiințelor umaniste). Cealaltă, nu foarte dezirabilă, dar acceptabilă în lipsa unei alternative, ar putea alcătui, după modelul lui Franco Moretti, o istorie literară „la mâna a doua"[14], prin compilarea datelor accesibile prin intermediari. Nu e nici pe departe ceea ce ne-am putea dori, dar chiar şi o asemenea abordare ne-ar putea rezerva numeroase surprize. De pildă, nu ştiu dacă şi cât s-a discutat în istoriografia noastră literară despre influența lui Mihai Eminescu asupra lui Ivan Krasko („poetul național" al Slovaciei, care a şi tradus, de altfel, numeroase poeme eminesciene în limba sa natală[15]) sau despre influența lui Tudor Arghezi asupra lui Asdreni (pseudonimul lui Aleksandër Stavre Drenova), cel mai important poet albanez modern[16]. În orice caz, cred că asemenea amănunte ar putea suscita un mai mare interes al filologilor noştri pentru literaturile învecinate şi, în general, pentru abordările din unghi comparatist ale literaturii române.

c) O problemă nu mai puțin spinoasă o constituie identitatea literaturii române. Merită să se mai afle ea în atenția istoricilor literari sau aceasta reprezintă doar o reminiscență anacronică a unor vremuri apuse? Fără îndoială că, în epoca actuală, sunt definitiv compromise nu doar teoriile cu iz rasist, dar şi definițiile segregaționiste ale „specificului național", în care includerea sau excluderea unui scriitor din literatura română se făcea pe baza (ne)îndeplinirii anumitor trăsături învestite mai mult sau mai puțin arbitrar cu titlul de

[14] Franco Moretti, *Conjectures on World Literature*, *Conjectures on World Literature*, în „New Left Review", 1, 2000, p. 57.

[15] **Libuša Vajdová, *Rumunská literatúra v slovenskej kultúre (1890-1990)*, Ústav svetovej literatúry SAV/ Stručné dejiny umeleckého prekladu na Slovensku, Bratislava, 2000 (în curs de apariție la Editura Muzeului Literaturii Române).**

[16] Robert Elsie, *Albanian Literature: A Short History*, I.B. Tauris, London, 2005, p. 103.

„note (etnice) caracteristice”. În general, mi se pare eronat orice demers de factură normativă, care încearcă să arate cum (nu) trebuie să arate literatura română. Şi totuşi, în epoca globalizării, în condiţiile accelerării migraţiei şi aculturaţiei, într-un moment în care identităţile capătă contururi din ce în ce mai fluide şi mai mobile, cred că problema identităţii literaturii române se pune mai acut decât oricând. Nu numai care este, ci mai ales *ce mai înseamnă* pentru noi, astăzi, literatura română (şi când spun „noi”, nu mă refer doar la „noi, filologii”, ci la orice membru al comunităţii culturale româneşti, indiferent de apartenenţa sa lingvistică, socio-profesională sau etnică) – aceasta mi se pare întrebarea decisivă, de al cărei răspuns cred că va depinde nu numai profilul, ci, oricât de mult mi-ar displăcea butaforiile cu iz apocaliptic, însăşi existenţa ei în următoarele decenii. Tocmai de aceea, în măsura în care acceptăm că orice istorie a literaturii este (şi) un roman, istoria literaturii române pe care mi-o doresc nu este nici un roman eroic (un Panteon populat la tot pasul de scriitori „mari”), nici unul comic (o *Comedie umană* colcăind de figuri pitoreşti), ci mai degrabă un *Blidungsroman* care să ne spună *cum am devenit ceea ce suntem*.

Bibliografie

BURŢA-CERNAT, Bianca: *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, Cartea Românească, Bucureşti, 2012.
ELSIE, Robert: *Albanian Literature: A Short History*, I.B. Tauris, London, 2005.
IBRĂILEANU, G., *Opere*, vol. I-X, ediţie critică de Al. Piru şi Rodica Rotaru, prefaţă de Al. Piru, Minerva, Bucureşti, 1974-1981.
IOVĂNEL, Mihai: *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Cartea Românească, Bucureşti, 2012.
LEFTER, Ion Bogdan: *Recapitularea modernităţii. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, ediţia a II-a, cu un epilog despre neomodernism, Paralela 45, Piteşti, 2012.
MANOLESCU, Nicolae: *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Paralela 45, Piteşti, 2008.
MARTIN, Mircea: *Despre estetismul socialist*, în „România literară”, nr. 23, 16-22 iunie 2004.
MIHĂILESCU, Dan C.: *Literatura română în postceauşism*, vol. I: *Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Polirom, Iaşi, 2004.
MORETTI, Franco: *Conjectures on World Literature*, în „New Left Review”, 1, 2000, p. 54-68.
NEGOIŢESCU, I.: *Istoria literaturii române*, vol. I: *1800-1945*, ediţia a II-a, Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
NEGRICI, Eugen: *Expresivitatea involuntară*, Cartea Românească, Bucureşti, 1977.
POP, Mihai (ed.): *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, note bibliografice şi indici de Nicolae Roşianu, în româneşte de Corneliu Barborică, Inna Cristea, Mariana Ciurcă, Univers, Bucureşti, 1983.
SPIRIDON, Monica: *Eminescu sau despre convergenţă*, Scrisul Românesc, Craiova, 2009

TERIAN, Andrei: *Is There an East-Central European Postcolonialism? Towards a Unified Theory of (Inter)Literary Dependency*, in „World Literature Studies", 4(21):3 (Special Issue: *Postcolonialism and Literature*), 2012, p. 21-36.
VAJDOVÁ, Libuša: *Rumunská literatúra v slovenskej kultúre (1890-1990)*, Ústav svetovej literatúry SAV/ Stručné dejiny umeleckého prekladu na Slovensku, Bratislava, 2000.
ZAMFIR, Mihai: *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, Cartea Românească, Bucureşti, 2011.

GODS AND SPIRITS OF ORIENTAL ORIGIN: THE POETICS OF NON-ANTHROPIC FIGURES IN THE ENGLISH, FRENCH AND ROMANIAN ROMANTIC POETRY

Cătălin GHIȚĂ, Assistant Professor, PhD, University of Craiova

Abstract: European Romantics, such as George Gordon Byron, Percy Bysshe Shelley, Robert Southey, Alphonse de Lamartine, Victor Hugo, Dimitrie Bolintineanu and Mihai Eminescu, have always been interested in the aesthetic difference. The divine and spiritual figures that I shall take into account are not merely instances of exotic originality: they come to define the fundamental feature of this kind of Orient-inspired poetry, i.e. the passion for alterity, which I interpret in terms of a subtle manner of (self)knowledge.

Keywords: Romanticism, English poetry, French poetry, Romanian poetry, Orient, gods, spirits, representations.

Romanticii europeni (şi-i am în vedere, în această lucrare, doar pe cei englezi, francezi şi români) s-au arătat permament seduşi de diferența estetică. Figurile divin-spirituale care vor face obiectul analizei mele subsecvente sunt împrumutate cu entuziasm de poeții romantici în primul rând fiindcă aceşti îşi propun să injecteze vitalitate în corpul mumificat de dogmatism şi de logică abstractă al imaginarului occidental. Este mai presus de orice îndoială că, la baza febrei exotice care a început să scuture intelectualitatea din Anglia, din Franța sau chiar din țările române, determinând-o să-şi presare grăunțe orientale de sare peste elaboratele sale meniuri lirice, a stat, pe de o parte, accesibilitatea informației şi diseminarea ei fără precedent în secolul al XIX-lea,[1] fie prin traduceri, fie prin relatări de călătorie *first-hand* tipărite în tiraje generoase, iar, pe de altă parte, posibilitatea unor excursii de documentare sau pur şi simplu de plăcere, având ca destinație predominantă Levantul, dar şi India (fenomen mai frecvent în cazul scriitorilor englezi). Zeii şi spiritele de extracție orientală care populează poemele romantice europene şi pe care le voi prezenta pe rând sunt nu numai un element de originalitate exotică, ci ajung să definească însăşi trăsătura fundamentală a acestei poezii, şi anume pasiunea pentru alteritate, interpretată drept o modalitate subtilă de (auto)cunoaştere culturală.

1. Zeii

Figurile divine răspund necesității stringente de a înlocui convenționalismul cadrului creştin care subîntinde imaginarul liric al poeziei europene din Evul Mediu şi până la romantism cu unul proteic, al unor portrete în continuă mişcare, chiar dacă sunt inevitabile corespondențele cu tezaurul creştin (de pildă, unele divinități, mai ales din romantismul

[1] Dacă, pentru spațiile culturale englez şi francez există mai multe treceri în revistă notabile, pentru spațiul românesc, atrag atenția asupra unui util microcatalog, întocmit cu acribie de Mircea Anghelescu, de traduceri care, în secolul al XIX-lea, au atras atenția cititorilor autohtoni asupra civilizațiilor Orientului. Pentru detalii suplimentare, *cf.* Anghelescu, 1975: 69-70.

francez, împrumută masca prăfuită şi binevoitoare a lui Dumnezeu-Tatăl).[2] Majoritatea instanţelor selectate de mine traduce însă, dacă nu sentimentul profund de rezistenţă la convenţiile iconografice impuse de curentele intelectuale anterioare perioadei romantice, măcar dorinţa de a le remania semnificativ. Alteritatea cultivată de romantici este, în acest caz, un deziderat de esenţă spirituală, conjugat însă cu tropi ai ludicului, ai eroticului sau ai metaficiului.

Deşi nu excelează la acest capitol, lirica engleză oferă câteva exemple demne de a fi consemnate. Astfel, câteva portrete de detaliu, chiar dacă în încatenări imagistice relativ convenţionale, sunt detectabile în poezia lui Southey. Un simplu joc al zeiţei Parvati,[3] ce-i acoperă cu palma ochii consortului său divin, stă la originea Gangelui, ce izvorăşte din sudoarea frunţii lui Shiva. Întreaga scenă mitologică este prezentă în *The Curse of Kehama*: „A Stream descends on Meru mountain; / None hath seen its secret fountain; / It had its birth, so Sages say, / Upon the memorable day / When Parvati presumed to lay, / In wanton play, / Her hands, too venturous Goddess, in her mirth, / On Seeva's eyes, the light and life of Earth / [...] / The sweat on Seeva's forehead stood, / And Ganges thence upon the world descended".[4] Versificaţia este corectă, dar, regretabil, exotismul static şi discursiv pare desprins de-a dreptul din manualele de popularizare a hinduismului.

Tot în *The Curse of Kehama*, Southey îl distribuie într-un rol relativ marginal pe Casyapa, care, ne informează grijuliu în prezentarea iniţială a numeroaselor sale *dramatis personae*, că este „Tatăl Nemuritorilor". Indra, Yama, Brahma, Vishnu sau Shiva – ultimii trei compunând triada divină hindusă sau Trimurti – , deşi menţionaţi iniţial cu mare pompă, nu beneficiază de un tratament detaliat pe parcurs, aşa că nu-i pot nici eu discuta ca figuri poetice independente. Casyapa apare ca un bătrân binevoitor, un Moş Crăciun transplantat cu destulă stângăcie în regiunile din Răsărit: „The Father of the Immortals sate, / Where underneath the Tree of Life, / The Fountains of the Sacred River sprung; / The Father of the Immortals smiled / Benignant on his son". Una peste alta, Prajapati, divinitatea hindusă după care şi-a modelat Eminescu propriul zeu distribuit în *Rugăciunea unui dac*, se înfăţişează mai convingător decât Casyapa.

Poemul *The Revolt of Islam* de Shelley prezintă o splendidă panoramă a panteonului oriental. Astfel, confruntaţi cu ameninţarea înspăimântătoare a molimei din Constantinopol, soldaţii imperiali se refugiază, pe rând, în confortul iluzoriu al zeilor propriei credinţe, onorate de îndelungata tradiţie: „And Oromaze, Joshua, and Mahomet, / Moses and Buddh, Zerdusht, and Brahm, and Foh, / A tumult of strange names, which never met / Before, as watchwords

[2] Unul dintre pionierii sanscritologiei moderne, Sir William Jones, discută, în lucidul şi percutantul său articol „On the Gods of Greece, Italy, and India", scris în 1785 şi publicat în 1799, corespondenţele care se pot trasa între divinităţile din panteonul greco-latin şi cele din panteonul hindus şi sugerează că acestea ar putea avea aceeaşi origine, având însă grijă să puncteze că paralelismele trebuie luate *cum grano salis*. Pentru o expunere completă, *cf.* Feldman and Richardson, Jr., 2000: 270-275. Şi Friedrich Schlegel notează, în flamboaiantul său volum din 1808, *Über die Sprache und Weisheit der Indier*: „este probabil ca evreii şi persanii şi, din nou, persanii şi indienii să aibă mai multe în comun decât se presupune de obicei" (Feldman and Richardson, Jr., 2000: 360).

[3] Parvati constituie o ipostază transparentă a unei figuri de tip Magna Mater; ca soţie a lui Shiva, ea se mai numeşte Durga. Shiva reprezintă, după cum precizează Lewis Spence, „o dezvoltare a zeului vedic al furtunii, Rudra" (1994: 291).

[4] Toate citatele din textele poetice vor fi oferite în original. Toate extrasele din literatura secundară vor fi prezentate în traducere. Menţionez că, în cazurile în care nu am menţionat explicit numele traducătorului, tălmăcirile respective îmi aparţin.

of a single woe, / Arose [...]". Defilează astfel, pe cerul imaginației romantice a ateului Shelley, aproape toate divinitățile Asiei, juxtapuse ironic într-o tentativă manifestă de democratizare a principalelor religii orientale.

Nici romanticii francezi nu sunt nişte specialişti ai subiectului, arătându-se mai preocupați, ca Lamartine sau Vigny, de proiectarea divinităților oarecum canonice, deci „fără chip", ale creştinătății decât de cele baroce ale religiilor politeiste. La limită, Lamartine oferă un context care merită discutat, chiar dacă şi aici este implicată o insolită poetică a absenței. Astfel, dacă, în cazul lui Shelley, zeii execută piruete prin fața lectorului ca autorii latini prin fața blazatului des Esseintes, în cazul lui Lamartine, romantizatul „catalog al corăbiilor" este instrumentat în registrul sublimului. Astfel, în amplul poem *Jehova ou l'idée de Dieu*, falangele divine răspund la apelul eului creator, însă doar metonimic, ca subtile prezențe implicite suplicantului antropic, deci ca pacienți ai rugăciunilor acestuia. Telescoparea are ca *incipit* India: „L'Indien, élevant son âme / Aux voûtes de son ciel d'azur, / Adore l'éternelle flamme / Prise à son foyer le plus pur; / Au premier rayon de l'aurore, / Il s'incline, il chante, il adore / L'astre d'où ruisselle le jour; / Et le soir, sa triste paupière / Sur le tombeau de la lumière / Pleure avec des larmes d'amour!". Perioada exaltată, punctată exclamativ, se deschide apoi către misterele egiptene, evocate oportun: „Aux plages que le Nil inonde, / Des déserts le crédule enfant, / Brûlé par le flambeau du monde, / Adore un plus doux firmament. / Amant de ses nuits solitaires, / Pour son culte ami des mystères, / Il attend l'ombre dans les cieux, / Et du sein des sables arides / Il élève des pyramides / Pour compter de plus près ses dieux". Posterior panteonului grecesc, a cărui citare nu face obiectul analizei mele, se poate descoperi pelerinul deşertic, supus al lui Allah: „Sous les saules verts de l'Euphrate, / Que pleure ce peuple exilé? / Ce n'est point la Judée ingrate, / Les puits taris de Siloé! / C'est le culte de ses ancêtres! / Son arche, son temple, ses prêtres, / Son Dieu qui l'oublie aujourd'hui! / Son nom est dans tous ses cantiques; / Et ses harpes mélancoliques / Ne se souviennent que de lui!". Paranteza continuă cu poporul evreu, care, conştient de un dublu exil, geografic şi spiritual, plânge pe malurile Eufratului: „Sous les saules verts de l'Euphrate, / Que pleure ce peuple exilé? / Ce n'est point la Judée ingrate, / Les puits taris de Siloé! / C'est le culte de ses ancêtres! / Son arche, son temple, ses prêtres, / Son Dieu qui l'oublie aujourd'hui! / Son nom est dans tous ses cantiques; / Et ses harpes mélancoliques / Ne se souviennent que de lui!". În fine, odată cu imaginea „copilului sălbatic" din savana africană, şi el receptacul al uei înțelepciuni intuitive, eul producător îşi poate încheia „demonstrația" poetică: „ Le sauvage enfant des savanes, / […] / Se façonne un dieu de ses mains; / Si, chassé des rives du fleuve / Où l'ours, où le tigre s'abreuve, / Il émigre sous d'autres cieux, / Chargé de ses dieux tutélaires: / Marchons, dit-il, os de nos pères, / La patrie est où sont les dieux!". Astfel, patria este teritoriul circumscris de prezența divină sau, cum ar spune Rudolf Otto mai târziu, de *numinos*.

Romanticii români se dovedesc a fi cei mai entuziaşti cultivatori ai alternativelor la creştinismul prăfuit. Bolintineanu, de pildă, se arată foarte preocupat să-şi populeze poemele cu personaje din panteonul oriental. Astfel, în *Conrad*, descrierea cetății Balbek, instrumentată pe o convenție dialogică frecvent exploatată în romantism, este o ocazie pentru eul producător de a lansa interogații retorice pe tiparul poetic latin *ubi sunt?*. Imaginile aglutinează figurile unor zei odinioară atât de puternici, Baal, Astarte Adon etc., care mai supraviețuiesc doar ca fragmente dintr-o memorie colectivă, suflul lor divin transferându-se

asupra ruinelor îndoliate, care devin, grație acestui transfer ontologic, metonimii divine: „Tu nu mai eşti un templu din cele mai măreţe / Ce ne-a lăsat trecutul de-o mare frumuseţe. / E tot ce-aduce-aminte că aici ai existat, / P-acest tărâm sălbatec, deşert neconsolat. / Aici fizica forță fusese adorată, / În soare rege-al vieții fiind impersonată. / Ce-ai devenit Astarte, fecioară din Sidon? / O, zee întreită? Şi tu gentil Adon, / Precum şi voi Cabire divinități antice? / Voi ați lăsat aceste feerice portice". Câteva precizări nu sunt de prisos: Baal[5] era divinitate supremă în Fenicia, Astarte slujindu-i drept consoartă, pe tiparul împrumutat apoi de antichitatea greco-latină a perechilor Zeus-Hera şi Jupiter-Junona. Adonis, ca şi Cabiriile, sunt vechi divinități răspândite în Orientul Mijlociu şi preluate de imaginarul european clasic tot prin mediere elină. În *Conrad*, referințele sunt mixate în scopuri expresive, după cum tot pentru efectul copleşitor al juxtapunerii este aruncată în malaxor aluzia la Misterele antice, făcute celebre de ahei mai ales la Eleusis.

Din romantismul românesc, în general, şi din poezia eminesciană, în particular, cine ar putea omite figura lui Kama, zeu al dragostei în imaginarul hindus, aşa cum transpare aceasta din compoziția *Kamadeva*?[6] Desigur, vivacitatea portresticii nu trebuie să ne suprindă; contemporanii poetului nu omit să sublinieze aviditatea cu care Eminescu devora orice document cultural legat de India[7] (fără îndoială că o epocă mai flexibilă din punctul de vedere al căilor de comunicare l-ar fi distribuit pe poet într-o universitate indiană, cu o bursă de studii). Unul dintre apropiații poetului, Teodor V. Ştefanelli, de pildă, punctează că Eminescu „avea ocazia să cunoască toată literatura străină din traduceri germane. Astfel a cetit el mult din literatura indică şi persană şi, când avea cu cine, discuta mult asupra acestor literaturi".[8] De asemenea, G. Călinescu enumeră câțiva profesori care predau la Universitatea din Berlin în semestrul de vară al anului 1874, pe care Eminescu, interesat de indianistică, ar fi putut să-i audieze, furnizând, între paranteze, şi titlul cursurilor: „Ebel (*De iusta ratione linguae sanscritae in linguarum comparatione*), [...] Weber (*Kalidasae Malakagnimitra*), [...] Zeller (*De natura religionis*), [...] Bastian (*De mithologia comparativa*)" (1964: 191). Dar să revin la zeul Kama. După ce precizează că „imaginea plastică a acestui personaj e rar întâlnită în literatura sau în arta indiană" (1978: 129), Amita Bhose propune, cu acribia-i cunoscută, şi un foarte posibil hipotext al compoziției eminesciene: este vorba despre compoziția *A Hymn to*

[5] Încă influenta *Larrouse Encyclopedia of Mythology* îi transcrie numele Ba'al, despre care adaugă că, în primul mileniu a.Chr., acesta „era proprietarul pământului țării şi conducătorul suprem al locuitorilor ei" (1964: 80).

[6] Desigur, atâte de discutatele şi lăudatele scenarii cosmogonice eminesciene din *Rugăciunea unui dac* şi din *Scrisoarea I* se bazează pe câteva dintre cele mai cunoscute texte vedice, mai precis, pe imnurile X.121 şi X.129 din Rig-veda, însă, deşi au la bază idei desprinse din filosofia orientală, ele nu fac referire explicită la Asia şi nu oferă elemente de culoare specifică; prin urmare, am ales să nu le prezint şi să nu le analizez în lucrarea de față. În plus, chiar dacă, la limită, aş fi putut să le acord câteva rânduri de text, trebuie să punctez că pe ambele le-am abordat într-o altă carte a mea, i.e. *Lumile lui Argus. O morfotipologie a poeziei vizionare*. Fără a cunoaşte poemele eminesciene înseşi, dar pe deplin familiarizat cu textele vedice care le inspiră, Hajime Nakamura oferă cel mai bun rezumat tematic al lor: „La început nu erau nici existentul şi nici nonexistentul. Această concepție despre nici-existent-nici-nonexistent este foarte importantă. Existentul, în aspectul său manifest, nu era atunci. Dar nu-l putem numi din această pricină nonexistent, întrucât din ființa pozitivă derivă tot ceea ce există" (1997: 62).

[7] La Eminescu, precum precizează Ştefan Badea, „puțin numeroase […] sunt numele aparținând mitologiilor orientale" (1990: 45). Opinia mea este că singura referință religioasă asupra căreia merită să ne oprim este cea prezentă în *Kamadeva*.

[8] Acelaşi Ştefanelli conchide sec: Eminescu „[c]etise şi *Ramayana* şi *Mahabharata* apoi *Sakontala* din literatura indică şi frumoasele versuri ale lui Hafis din literatura persană şi trebuie să-i fi plăcut foarte mult aceste opere, căci foarte adese vorbea despre ele până ajungea la *Budda-Sakhia Muni* (subl. în text, n.m.) şi la *Nirvana* (subl. în text, n.m.)" (1996: 93).

Camdeo, semnată de cunoscutul sanscritolog britanic William Jones.[9] Zeul dragostei se materializează ca urmare a unei invocații din partea eului creator: „Cu durerile iubirii / Voind sufletu-mi să-l vindic, / Am chemat în somn pe Kama – / Kamadeva, zeul indic". În versuri simple, cu un pes de doar opt silabe şi cu o rimă împerecheată, se creionează unul dintre cele mai fine portrete divin-orientale produse de romantismul european: „El veni, copilul mândru, / Călărind pe-un papagal, / Având zâmbetul fățarnic / Pe-a lui buze de coral". Liniile evocatoare nu sunt străine de culorile unui Eros din mitologia greacă sau ale unui Cupidon din cea latină, contaminările descriptive adăugând substanță strofelor şi demonstrând, o dată în plus, vocația mitologizant-sincretică a poetului român: „Aripi are, iar în tolbă-i / El păstrează, ca săgeți, / Numai flori înveninate / De la Gangele măreț". De altfel, să mai notăm că substantivul comun *kama* desemnează, în sanscrită, dorința, aceasta constituind, alături de avere (sanscr. *artha*), de dreptate (sanscr. *dharma*) şi de eliberare (sanscr. *moksha*), unul dintre cele patru scopuri ale vieții (sanscr. *purusha-artha*).[10]

2. Spiritele

Spiritele proiectate de imaginația romantică de multe ori împrumută, cel mai adesea, forma subtilă a unor figuri straniu-luminoase, apte să penduleze, *ad libitum*, între lumea materială şi cea eterică, între imanent şi transcendent. Este vorba despre personaje benigne, asociate frecvent cu eroticul ideal sau cu contemplativul pur şi prezente mai ales în poezia engleză. Există însă, în lirica franceză, şi câteva entități dezincarnate, precum jin-ii din mitologia islamică, menite să şocheze simbolic.

Experiența, mai mult sau mai puțin bogată, a fiecăruia dintre noi ne-a învățat că lumea spirituală numără destule creaturi lipsite de consistență fizică şi dificil de circumscris chiar şi la nivelul libertății aproape depline a imaginației. Dacă aşa stau lucrurile şi, mai mult, dacă înțelegem prin antropic ceea ce se acceptă în mod curent, recte doar compoziția materială a omului, fie ea animată sau nu de un spirit nemuritor, atunci trebuie să mă opresc, în debutul acestei subsecțiuni, asupra unui poem din culegerea byroniană *Hebrew Melodies* care are în centru tema unui suflet desprins de învelişul material şi rupt de continuum-ul spațio-temporal care modulează ontologia formelor. *When Coldness Wraps This Suffering Clay* aduce un suflu exotic la fel de pur precum novalisianul *Astralis*: „When coldness wraps this suffering clay, / Ah! whither strays the immortal mind? / It cannot die, it cannot stay, / But leaves its darken'd dust behind. / Then, unembodied, doth it trace / By steps each planet's heavenly way? / Or fill at once the realms of space, / A thing of eyes, that all survey?". Odată dezincarnat, spiritul poate experimenta libertatea în termeni absoluți, dificil de configurat în frontierele imaginației comune: „Above of Love, Hope, Hate, or Fear, / It lives all passionless and pure: / An age shall fleet like earthly year; / Its years as moments shall endure. / Away, away, without a wing, / O'er all, through all, its thoughts shall fly; / A nameless and eternal thing, / Forgetting

[9] Amita Bhose adaugă: „Întrucât imnurile lui Jones au fost răspândite în Germania şi mult apreciate de către romanticii germani, [...] Eminescu a avut posibilitatea să ştie despre acest imn al lui Jones dedicat lui Kamadeva" (1978: 129). În continuare, versurile citate de cercetătoarea indiană demonstrează plauzibilitatea unei astfel de ipoteze de critică genetică.

[10] John Grimes precizează că avem de a face cu patru tipuri de valori: economică, psihologică, morală şi spirituală (1999: 213).

what it was to die". Nu ne putem reprima un mic sentiment de invidie la adresa celui care nu mai *poate* să moară.

Un duh misterios apare şi în poemul *A Spirit Pass'd Before Me* din *Hebrew Melodies*. Episodul este inspirat de veterotestamentara Carte a lui Iov, sadomasochistul text pentru care Biblia este tot mai frecvent acuzată de cruzime gratuită. Trimisă de Divinitate, creatura aeriană are, totuşi, un chip, dar unul al nemuririi: „A spirit pass'd before me: I beheld / The face of immortality unveil'd". Spiritul cvasi-materializat deplânge, cu ceea ce cred că este o transparentă lipsă de empatie, condiţia perisabilă a umanităţii, înfăţişată chiar ca efemeră: „«Is man more just than God? Is man more pure / Than He who deems even Seraphs insecure? / Creatures of clay – vain dwellers in the dust! / The moth survives you, and are ye more just? / Things of a day! you wither ere the night, / Heedless and blind to Wisdom's wasted light!»". „Clay" (tină) şi „moth" (molie) sunt lexeme care se regăsesc în poetica blakeană, cu aproape aceleaşi sugestii lirice.

Dezincarnatul de natură subtilă îşi face apariţia şi în *Fragments of an Unifinished Drama* de Shelley: o scenă în care ne sunt introduşi un Indian şi o Doamnă este elocventă în acest sens. După ce se ascunde între plantele indiene ale tinerei, un meteorit se descompune în vapori ai iubirii, ce răspund pulsaţiei vitale intime. În cele din urmă, elementele difuze iau chipul unui spirit infantil: „all the chamber / And walls seemed melted into emerald fire / That burned not; in the midst of which appeared / A spirit like a child, and laughed aloud / A thrilling peal of such sweet merriment / As made the blood tingle in my warm feet". Senzaţiile generate de acesta nu sunt străine, prin urmare, de fiorii puri ai sexului, de jocul excitant al feromonilor. După un gest de transparentă fecundare a solului fertil, în care plantează seminţe ca de pepene, spiritul dispare: „[...] in place of it, / A soft hand issued from the veil of fire, / Holding a cup like a magnolia flower, / And poured upon the earth within the vase / The element with which it overflowed, / Brighter than morning light, and purer than, / The water of the springs of Himalah". Femeia asistă la un ritual fecundator şi nu este greu de imaginat că ea însăşi se simte inseminată prin contagiune. Însămânţarea deschide porţile unui nou tărâm, în care senzorialul şi spiritualul fuzionează sub efigia exotică a unui spirit de extracţie orientală.

Cu totul altfel stau lucrurile în cazul spiritelor agresive, aşa cum transpar acestea din compoziţia hugoliană *Les Djinns*, integrată în ciclul *Les Orientales*. Aici, sunt surprinşi şi descrişi cu minuţiozitate lirică jin-ii, cele mai stranii creaturi ale lui Allah, care, conform mitologiei arabe, ocupă o lume paralelă celei fizice, dar o pot influenţa pe cea din urmă. Alături de oameni şi de îngeri, jin-ii, a căror natură subtilă poate fi asimilată doar focului ce arde fără flacără, constituie a treia clasă de fiinţe create de Divinitate şi, întocmai oamenilor, ei ocupă întreg spectrul axiologic, putând fi buni, răi sau neutri.

Eul creator instrumentează o scenă poetică de un rafinament special, pe o structură circulară. Mai întâi, avem cadrul nocturn, static şi somnolent, potenţat de versurile scurte, rostogolite sacadat: „Murs, ville / Et port, / Asile / De mort, / Mer grise / Où brise / La brise, / Tout dort". Treptat, tabloul se animă, până când îşi face apariţia roiul de făpturi cvasi-materiale: „C'est l'essaim des Djinns qui passe, / Et tourbillonne en sifflant! / Les ifs, que leur vol fracasse, / Craquent comme un pin brûlant. / Leur troupeau, lourd et rapide, / Volant dans l'espace vide, / Semble un nuage livide / Qui porte un éclair au flanc". Asaltul acestora atinge paroxismul: „Cris de l'enfer! voix qui hurle et qui pleure! / L'horrible essaim, poussé par

l'aquilon, / Sans doute, ô ciel! s'abat sur ma demeure. / Le mur fléchit sous le noir bataillon. / La maison crie et chancelle, penchée, / Et l'on dirait que, du sol arrachée, / Ainsi qu'il chasse une feuille séchée, / Le vent la roule avec leur tourbillon". Odată consumat suflul cavalcadei terifiante, calmarea este, la rându-i, treptată: „Ils sont passés! — Leur cohorte / S'envole, et fuit, et leurs pieds / Cessent de battre ma porte / De leurs coups multipliés. / L'air est plein d'un bruit de chaînes, / Et dans les forêts prochaines / Frissonnent tous les grands chênes, / Sous leur vol de feu pliés!". În final, cercul imagistic se închide cu liniştea aparent imperturbabilă a nopții, evocată în aceleaşi versuri scurte, sacadate prezente în debut: „On doute / La nuit... / J'écoute: — / Tout fuit, / Tout passe; / L'espace / Efface / Le bruit". Este sugestiv modul în care materialitatea spațiului înghite, simbolic, imaterialitatea sunetului, traducând, metonimic, asimilarea subtilă, dar ineluctabilă a jinn-ilor de către universul antropic.

Din lipsă de spațiu, mă văd constrâns să-mi limitez expunerea la exemplele de mai sus. Toate instanțele analizate sugerează că seducția exercitată de cultura şi civilizația orientale asupra poeziei romantice europene traduce interesul profund al acesteia din urmă de a-şi revitaliza imaginarul şi, în ultimă instanță, de a se reinventa, nu numai ca expresie estetică, ci şi ca veritabil instrument de (auto)cunoaştere.

Bibliografie

Anghelescu, Mircea. *Literatura română şi Orientul (secolele XVII-XIX)*. Bucureşti: Ed. Minerva, 1975.

Badea, Ștefan. *Semnificația numelor proprii eminesciene*. Bucureşti: Ed. Albatros, 1990.

Bhose, Amita. *Eminescu şi India*. Iaşi: Ed. Junimea, 1978.

Bolintineanu, Dimitrie. *Opere*. 11 vol. Ediție îngrijită, tabel cronologic, note şi comentarii de Teodor Vârgolici. Studiu introductiv de Paul Cornea. Bucureşti: Ed. Minerva, 1981-1989.

Byron, George Gordon. *The Complete Poetical Works*. 7 vol. Edited by Jerome J. McGann. Oxford: Clarendon Press, 1980-1993.

Călinescu, G.. *Viața lui Mihai Eminescu*. Bucureşti: Ed. pentru Literatură, 1964.

Eminescu, Mihai. *Opere*. 16 vol. Ediție îngrijită, note şi variante de Perpessicius (şi, ulterior, de alți coordonatori). Bucureşti: Fundația pentru Literatură şi Artă Regele Carol al II-lea şi Ed. Academiei, 1939-1989.

Feldman, Burton and Robert D. Richardson, Jr. *The Rise of Modern Mythology, 1680-1860*. Foreword by Wendy Doniger. 1972 Foreword by Mircea Eliade. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

Hugo, Victor. *Ouevres complètes*. 9 vol. Sous la diréction de Jacques Seebacher. Paris: Laffont, 1985-1990.

Lamartine, Alphonse de. *Ouevres poétiques complètes*. Edition présentée, établie et annotée par Marius-François Guyard. Paris: Gallimard, 1997.

Larousse Encyclopedia of Mythology. With an introduction by Robert Graves. London: Paul Hamlyn, 1964.

Nakamura, Hajime. *Orient şi Occident: O istorie comparată a ideilor*. Traducere de Dinu Luca. Bucureşti: Humanitas, 1997.

Shelley, Percy Bysshe. *The Complete Poetical Works*. Edited by Thomas Hutchinson. London, Oxford and New York: Oxford University Press, 1956.
Southey, Robert. *Poetical Works*. 5 vol. Edited by Lynda Pratt. London: Pickering and Chatto, 2004.
Spence, Lewis. *Introduction to Mythology*. London: Senate, 1994.
Ştefanelli, Teodor V., Radu I. Sbiera şi Samoil I. Ispoescu. *Amintiri despre Eminescu. Profesori şi colegi bucovineni ai lui Eminescu*. Ediție îngrijită, prefețe, microbiografii, note, bibliografie şi postfață de Pavel Țugui. Craiova: Ed. Scrisul Românesc, 1996.

EVIL AS PERVERSE IN LITERATURE

Smaranda ŞTEFANOVICI, Associate Professor PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The paper draws an analysis of evil as a major theme with Poe, Melville, Hawthorne, Shakespeare and Dostoyevsky. The premise that evil is a common innate "emotion" found within us all relies on Poe's "The Imp of the Perverse". The evil or the perverse would include jealousy, revenge, pride, ambition, greed and psychological manipulation. The issue is how we manage to keep this perverseness in check through our good side, i.e. through conscience or remorse.

Keywords: good and evil, perverse, spiritual breakdown, psychological manipulation, conscience

For thousands of years, humankind has struggled to understand and define the phenomenon of evil and to discover the reason for its existence. The omnipresence of evil is evidenced by the ancient Greek philosophy, the Hebrew Bible, the Christian New Testament, notable evil figures throughout history and a plethora of literature devoted to the subject. Yet, while the definition and purpose of evil have remained indefinable, humankind has always been able to recognise it immediately. What makes defining evil difficult are the circumstances under which individual acts should be considered evil (Cf. *WikiAnswers*). For the sake of simplification, I will consider evil as synonymous with perverse, which belongs to the bad side of man, while its antonym is morality, conscience, remorse, which belong to the good side of man.

Edgar Allan Poe in "The Imp of the Perverse" (1845) explains why evil exists and flourishes in man. In the story, "a condemned murderer explains his confession, which followed years of safe concealment, in terms of a perverse impulse, and states that perversity is an unrecognised major motive for men's actions." (*Oxford Companion to American Literature* 314) Obsessed with the macabre, with man's darker side, Poe destroyed himself through drinking and drugs. He put the blame on the perverse (evil) as an inherent trait in man, a drive within us to do harm and evil that we, as human beings, have little control or no control to seize or retain. All we can do is to acknowledge the reality of the evil that exists around us and be able to keep it in check to a certain extent. We all commit acts of evil. However, it is up to us to how far we let the perverseness take over our rational thought. This is what defines us as human beings.

In Poe's story "The Tell Tale Heart", the evil is the driving force of obsession which leads us to do unthinkable deeds that we feel and think we are incapable of doing. A victim of a nervous disease is overcome by homicidal mania and murders an innocent old man in whose home he lives. The mobile of the crime was his obsession with an unreasonable thought about his master's "evil eye". The story is a very interesting character study on how an obsessive

thought can take complete control over our rational thought processes. The narrator states that he holds no hatred for his master; in fact, he tells us that he loved the old man. He confuses the ticking of the old man's watch with an excited heartbeat, and although he dismembers the body, he neglects to remove the watch when he buries the pieces beneath the floor. The old man's dying shriek has been overheard, and three police officers come to investigate. They discover nothing, and the murderer claims that the old man is absent in the country, but when they remain to question him, he hears a loud rhythmic sound that he believes to be the beating of the buried heart. This so distracts his diseased mind that he suspects the officers to know the truth and are merely trying his patience, and in an insane fit, he confesses his crime.

There are two evils in the story: first, the murder of the old man, and second the driving force of obsession that ironically enough cannot be controlled. Out of the two, the latter evil is greater: this lack of control in an individual to quell that perverseness ends only when perverseness is satisfied and the character has apparently regained control of his rational thought. But that is true only till he hears the constant, loud beating of the old man's heart and confesses his crime.

Another interesting study of character and the fight between good and evil is found in Poe's tale entitled "William Wilson". Professor Lauvrier wrote in 1904 that "William Wilson" was an autobiography of Poe's life. However, according to Robertson, "William Wilson" is not based on Poe's personal experiences, despite being psychoanalytical in character. There are two characters with identical names, but with different personalities: one embodying the good, while the other the evil. The first, also the narrator, is a controlling, manipulating, overbearing individual. He finds it necessary to constantly harass, embarrass and over-power his peers through psychological manipulation. He takes great pleasure in instilling fear into his peers and is constantly seeking to maintain and impose his will upon others. He also drinks to excess, gambles, cheats, and commits acts of adultery.

Poe's second William Wilson is a mirror image of the narrator. He is said to be of the same height, weight, and complexion. The second William Wilson represents the good side of man. The narrator cannot provoke or manipulate him; on the contrary, the narrator is exposed by the good William Wilson for what he is, the evil that exists within us all. No explanation is offered to us as to the circumstances under which the narrator became evil. The only important issue is that the narrator stands for the evil, the perverse in us all. Poe tells us that we all must have our good side to keep this perverseness in check. This can be achieved through morality, i.e. through conscience, remorse, by seeking the moral issues that confront the character who has committed the evil act. The presence of a conscience gives us our humanity and for most people it keeps their potential to maintain evil in check. Conscience is our hope, the path to salvation. Confession is a desperate attempt to reintegrate one's conscience with one's actions. It is a quest for forgiveness from one's fellow human beings but ultimately from God.

Evil is not an act that has a justification of its own (e.g. murder as self-defence); evil is the purposeful manipulation (psychological or physical) of another human being to seek revenge, power or control over that human being. It takes different aspects, so we can speak about natural evils such as obsession, jealousy, revenge, pride, greed, ambition, and psychological manipulation.

Poe's theory of perverseness is reinforced in the works of Melville, Hawthorne, Shakespeare, and Dostoyevsky.

Herman Melville's novella "Billy Budd" is an interesting study in good versus evil, as well as the consequences of evil's triumph over good. There are three main characters: Billy Budd, who represents the essence of goodness, Claggart, the Sergeant in Arms, who represents evil, and Captain Vere, who may be said to embody both good and evil. Billy Budd is the typical '*handsome sailor*' of 18th century balladry, and "because of his innocence and beauty [he] is hatred by Claggart, a dark, demon-haunted petty officer. In his simplicity, Billy cannot understand why Claggart should hate him, why evil should desire to destroy good. Claggart concocts a fantastic story of mutiny, supposedly plotted by Billy, whom he accuses to the captain. Billy, unable to speak, in his only act of rebellion strikes Claggart a fatal blow. Captain Vere, who sympathises with Billy and recognises his essential innocence, is nevertheless forced to condemn him, and though Billy is hanged he lives on as a legend among sailors." (*Oxford Companion to American Literature* 68)

Claggart's psychological abuse of Billy Budd begins almost immediately. The reader does not really know why Claggart has a personal vendetta against Billy Budd. Billy Budd is a handsome sailor who does what he is told and is liked by all. One can only speculate that perhaps Claggart is jealous or envious of Billy Budd. Alternatively, Claggart may have what Poe would call "the perverse". Claggart may very well be an individual that was born or has an innate drive to commit acts of evil against others. It is a drive that he cannot control, nor does he want to. He takes pleasure in committing these psychological acts of evil, which in the end will cost him his life. Billy Budd, after being accused by Claggart of planning a mutiny, strikes out at him and accidentally kills him. Of course, murder is an act of evil, but perhaps because of the circumstances, we can forgive Billy Budd. As Wilson states: "*like Rappaccini's garden, the world of Billy Budd is fearfully complex: an evil man has been deservedly killed; an innocent has committed the murder and Captain Vere takes upon himself the tragic burden of condemning Billy Budd to death*". Can we find Captain Vere guilty of evil acts? By condemning Billy Budd to death, he was supporting a moral code of the sea. History dictated to him that one who murders a superior officer must be put to death. The reader could feel Captain Vere's pain in his decision. However, after all things have been considered, the reader has only to admit Vere's decision as being justified.

The reader should also question the moral and ethical codes of organised institutions such as the military ones. Were they right, or were they breeding a form of evil among honest men? Perhaps Herman Melville was addressing these very issues in his novella. Unfortunately, as history has taught us, these codes still exist.

The 'evil' found in many of Nathaniel Hawthorne's works echoed Herman Melville's message of injustice and the evil found within all human beings. "Ethan Brand" is a short story in which the protagonist's '*unpardonable sin*' is the acquisition of knowledge. Ethan's thirst for knowledge causes a deep split between his mind and the heart for it is precisely in his own heart where Ethan finds the Unpardonable Sin; he has lost his hold of the magnetic chain of humanity: "*He was no longer a brother-man...he was now a cold observer, looking on mankind as the subject of his experiment, and ... converting man and woman to be his puppets, and pulling the wires that moved them to such degrees of crime as were demanded for his study*." (Hawthorne: 436). Knowledge was so powerful that it rivalled humankind and

God himself. As Fairbanks states, it is not so much the acquisition of knowledge that is evil; it is the protagonist's inability to balance knowledge with morality. Hawthorne's Ethan Brand becomes a "fiend" because he loses his morality in his quest for knowledge. Moreover, not only did he lose his morality to find knowledge, but he also used, abused and destroyed the soul of a young girl. Making Esther the subject of a psychological experiment, he destroys her soul in the process. Annihilating souls is undoubtedly anti-God; it is very much Satan-like.

In his book *Facing Evil,* John Kekes states: "*A human being causing undeserved harm by choice is necessary and sufficient for moral evil …*" (47). Hawthorne's rightly asserts that the moment Ethan's moral nature ceases to "*keep pace with the improvement of his mind he becomes a fiend*" (436). The disintegration of heart and mind ultimately leads to spiritual collapse and evil; in Ethan's case, the evil he has caused turns back upon himself; disintegration leads to his decision to commit suicide. There is nothing left for him to attain. He has reached his goal and completed his task. He realised that he had found '*The Unpardonable Sin*' and sacrificed himself into the fire for eternity.

Possibly, one of the greatest works that reinforces Edgar Allan Poe's theory of perverseness is Feodore Dostoyevsky's *Crime and Punishment*. In this novel the reader can travel inside the mind of Dostoyesvsky's protagonist and experience with him the stages of his evil mind. Thus, the reader is led step by step into a horrible act of evil (murder) and is left to ponder the motivation for this act of evil, the consequences for this act of evil; similarly, at the end of the novel, the reader is to judge the protagonist according to his perception of redemption and remorse.

Rodon Raskolnikov is an example of another character who experiences a spiritual breakdown which results in the commission of evil. The poverty and despair that exist in the protagonist's world, his misfortunes and lack of work make him bitter and resentful. He suffers from depression and at times cannot leave his room, or rise from his bed. Raskolnikov feels exploited and feels the need to blame someone for his poverty and despair. Poverty and despair can motivate someone to commit a crime. However, there is something else, a '*perverseness' present* within Raskolnikov that makes him feel superior to those around him. His tragedy lies in the fact that he stops believing in God, murdering for an ideal. Without God, he attempts to become God-like. He assumes that "*great men, with the sole object of contributing to the future good of mankind, have the right to kill a specimen of the lowest sort of human creature, who is only a source of evil to others*" (Berdyaev: 582). Thus, from the very beginning of the novel, Raskolnikov contemplates the idea of murdering Alena Ivanova, the pawnbroker, as a proper thing to do for the sake of society. He feels that this woman exploits not only himself but others, as well. To Raskolnikov, this woman is nothing but a parasite and in his mind he knows that she deserves to die. Not only does he commit the murder but he also ponders the idea for weeks before he commits the act. In one of his attempts to validate the murder, Raskolnikov states: "*I longed to kill without casuistry, to kill for my own benefit … I needed to find out then, and find out as soon as possible, whether I was a louse like everybody else or a man, whether I was capable of stepping over the barriers or not*. (Dostoyevsky: 354).

The reader has two thought processes to define. First, he must understand the evil that exists within any individual who considers himself better than another human being because of education or social status. Secondly, the reader has to see the evil existing in an individual

who would take another human life just to see what it was like. Raskolnikov murders another human being just to satisfy his curiosity about death. That is, he '*needs*' to carry out this murder to satisfy that '*perverseness*' within himself.

It is not enough that Raskolnikov commits the evil act of murder; then, he commits another evil act by burdening an innocent person with his guilt and shame.

Raskolnikov's evil is punished by his isolation from the rest of humanity. The author has his protagonist start to search his soul and begin to feel remorse for his crimes. He withdraws into himself, spending hours on end ruminating about the cause of the murder and its consequences. He had no reason other than what could be called '*sick'* curiosity. According to Johnson, Dostoyevsky's epilogue makes possible the rebirth of the protagonist. The reader sees a transformation, a religious experience that takes place within Raskolnikov. He realises he has been wrong. His shame stems not from the atrocity he committed but his perception that he is, after all, only "*a base and incompetent human*" (Dostoyevsky: 438). He knows for the first time in his life what it is like to feel human. He finds faith not only in God but also in his friend Sonya. Raskolnikov becomes a new human being with a new, positive outlook on life.

Raskolnikov, the new person is fortunate now because he has an external conscience in the character of Sonya, the epitome of goodness and virtue, who is ultimately his salvation. Sonya knows that God makes all things possible and through God, she helps Raskolnikov return from spiritual decay to spiritual life. This is the beginning of his slow ascent back towards morality.

At this stage, the reader might rightly wonder whether Raskolnikov could be exonerated. Can he be looked at as a new person, with a new heart and soul? He has committed a crime cold-blooded, a crime that has no justification whatsoever. In this sense, his evil act is unpardonable and unforgivable.

This kind of tragedies illustrates our vulnerability to evil. "*the unspeakable pain ... and misery of mankind, the triumph of wickedness ... and the irretrievable fall of the just and innocent...*" (Kekes: 4-5). Tragic heroes are "*larger than life, their sufferings are extraordinary, their situations are peculiar and extreme*" (Kekes: 40). However, to paraphrase Kekes (182) their tragedy is not inherent to the world; they conspire to commit it.

Sometimes, the heroes of tragedies end up in the most destructive encounters because of the conflict between moral imperatives (Kekes: 32). William Shakespeare's classic plays "Othello" and "Macbeth" depict natural evils found in human beings. These evils would include jealousy, revenge, greed and psychological manipulation. Because of these human evils in both "Othello" and "Macbeth", murder and deceit have been committed.

Othello is a good and gallant Moor in the service of the Venetian State. From the very beginning of the play, the reader perceives the dark-skinned Moor as having a social stigma or prejudice against him; he is treated differently by others in the play. Othello and the Venetian Desdemona elope only to have their marriage and lives destroyed within two days.

Throughout the play, we see the struggle between the forces of good and evil; once again evil triumphs. Othello is portrayed as inherently good while Othello's standard-bearer Iago is inherently evil. Iago, out of jealousy and hate (he has been refused promotion), does his best to convince Othello that his wife Desdemona has been unfaithful to him. Othello, to whom '*honesty'* equals '*morality',* is easily deceived by Iago. In his evil act, Iago has an

accomplice in Roderigo. Roderigo is perceived as being manipulated by Iago, and we can only feel pity for him. His faith in Iago costs him his life. They plan to kill Cassio. The plot is foiled, and Iago murders Roderigo for fear Othello might be informed about the plot.

On behalf of the same sense of *'honour'*, Othello kills his innocent wife. Othello finds out the truth after he has committed the evil (murder), an evil brought about by jealousy and betrayal. Unlike Raskolnikov, who chooses confession, Othello commits suicide as a self-punishment for the evil deed.

Both Othello and Iago are evil and commit evil deeds. However, it is only Iago who has full control over the others' actions. He is the character who lacks conscience or human feelings. He does not care at all whether through his acts somebody will get hurt emotionally or physically.

Iago's, as well as Ethan Brand's and Raskolnikov's perverseness and the lack of control over it lead them into consciously seeking out and practising evil deeds. Unlike them, Othello experiences evil as an outside force urging along the evil within his own soul. Regardless of the type of encounter with evil, two things are apparent. First, all the characters discussed so far have ended up either alone or dead, except for Raskolnikov. Raskolnikov is saved because he has Sonya who loves him and brings spirituality back into his empty life. We never know for sure whether Raskolnikov completely returns to God, but the path to salvation has been reopened. Secondly, the locus of evil is irrelevant in determining whether evildoers feel remorse for their deeds. What makes humans feel guilty is a feeling of unworthiness deep in our souls. It is a fundamental experience which "*indicates the real situation of man before God, whether man knows it or not*" (Ricoeur: 7).

Guilt drives humans to regain their feelings of worthiness through the act of confession. Evil is the result of the split with God. Confession allows our conscience to speak and have connections re-established with faith and God; the wicked would never feel guilt nor be motivated to confess.

Shakespeare's "Macbeth" is a play that involves the perverseness of ambition, jealousy and pride. The main characters are the evil witches of prophecy, Macbeth, and his over ambitious wife Lady Macbeth. Throughout the play, there is a great tension between the forces of good and evil (natural and unnatural) in their attempt to take hold of man's soul.

In the opening scene, Macbeth is presented as an honourable hero returning from a victorious battle to defend the country. He is both strong-willed and weak-willed. Although clearly ambitious, when he is predicted by the witches to be the future king, he is willing to wait for the throne, being a man of principle and with conscience.

Lady Macbeth, on the other hand, ambitious for her husband, consciously and deliberately invokes the powers of evil to aid her in her plans to see Macbeth crowned. Learning about his wife's plan to kill king Duncan, he fights against his conscience, still refusing to kill for the throne. He gives in and approves of killing only when his wife questions his manhood. Not only does he kill Duncan, but he kills him while he is a house guest in his home; to make the act even more abominable, he kills him while he sleeps.

In choosing evil over good, both characters get punished. Lady Macbeth who is so guilt ridden begins walking in her sleep and slowly begins to get mad. Macbeth is killed by General Macduff who has sworn revenge on him.

It is interesting to note the differences between the characters in the two Shakespearean plays. Iago has no conscience or remorse for his evil deeds. However, although Macbeth and Lady Macbeth commit murder, they do feel remorse and guilt for their crimes. In both plays, the reader has to ponder over the motivation of evil and its consequences.

In conclusion, the concept of evil as inherent and flourishing in man has been frequently dealt with by writers in their works not only for its social dimension (the fact that man lives in society) but also because they considered the social consequences of evil as well as its psychological effects. Although elusive and difficult to define, it has been ascribed many meanings; despite that, the cognitive picture our mind reveals to us when we speak about evil is a physical evil (present in everyday life such as rape, murder, robbery). However, in great works of literature, evil cannot be defined in such tangible terms. Although the reader may well be witness to an act of physical violence, he or she must delve deeper into that work and seek the moral issues (justifications if any) that confront the character who has committed the evil act.

Bibliography

Berdyaev, Nicholas. "Dostoievsky, the Nature of Man, and Evil." Dostoievsky. Sheed and Ward, 1934, 44-50, 95-101. Rpt. *In Crime and Punishment*. Ed. George Gibian. New York:Norton, 1989.

Dostoyevsky, Fyodor. *Crime and Punishment*. 1866. Trans.Jessie Coulson. Ed. George Gibian. New York: Norton, 1989.

Fairbanks, Henry George. *The Lasting Loneliness of Nathaniel Hawthorne- A Study of the Sources of Alienation in Modern Man*. Albany, New York: Magi Books, Inc., 1965.

Hart, James D. & Philip Leininger (eds.). *The Oxford Companion to American Literature*. USA: OUP, 1995.

Hawthorne, Nathaniel. "Ethan Brand." 1850. *Selected Tales and Sketches*. New York: Penguin Books, 1987.

Johnson, Leslie A. *The Experience of Time in Crime and Punishment*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, Inc., 1984.

Kekes, John. *Facing Evil*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Poe, Edgar Allan. *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Modern Library, 1992.

--- "William Wilson." Rpt. in Poe: *Selected Tales*. New York: First Vintage Books/The Library of America, 1991. 74-94.

---. "The Tell-Tale Heart." Rpt. in Poe: *Selected Tales*. New York: First Vintage Books/The Library of America, 1991. 177-181.

---. "The Imp of the Perverse." Rpt. in *The Complete Tales and Poems: Edgar Allan Poe*. New York: Ramdon House, 1975. (280-84)

Ricoeur, Paul. *The Symbolism of Evil*. 1967. Boston: Beacon Press, 1969.

Robertson, Hohn W., M.D. *Edgar Allan Poe*: *A Psychopathic Study*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1923.

Shakespeare, William. *Othello: The Moor of Venice*. 1604. New York: Washington Square Press, 1993.
---. *Macbeth*. 1606. New York: Washington Square Press, 1977.
"The Imp of the Perverse." *Wikipedia*. Wikipedia, 2013. *Answers.com* 05 Nov. 2013. http://www.answers.com/topic/the-imp-of-the-perverse
Wilson, James C., ed. *The Hawthorne and Melville Friendship-An Annotated Bibliography, Biographical and Critical Essays, and Correspondence between the Two*. Jefferson, North Carolina: McFarland and Company, 1991.

COMMUNISM IN THE POST-1989 ROMANIAN LITERATURE

Marius MIHEȚ, Assistant Professor, PhD, University of Oradea

Abstract : This paper aims to examine the main characteristics of the contemporary romanian prose focusing on the communist regime. Romanian writers have to deal with complex difficulties in apprroaching the communist period, because of the immediate history and the metamorphosis of the society. After 25 years, the communist radiography has finally reached a stage that can explain the historical truth and the psichological recollection from various perspectives.

Keywords: (post)communism, memory, identity, history, romanian contemporary literature

Seducția judecății contrafactuale. Procesul utopic al comunismului românesc

S-a spus, nu o dată, că problema comunismului în contemporaneitate s-ar fi pus altfel dacă Ceauşescu nu ar fi fost ucis. E curios cum prozatorii români, deşi au avut parte de o execuție propriu-zisă, de o istorie în egală măsură reală şi mistificată, scriitorii, aşadar, nu au valorizat mitul lui Ceauşescu până la capăt. Nici nu au reuşit să facă din dictatorul de altădată un personaj credibil. Există, totuşi, o excepție, în romanul nostru postrevoluționar. Neşansa lui Dan Petru Cristea este că *Scaune de pluş* (2010) este un roman de debut, care, din păcate, nu a avut parte de cronici de întâmpinare. Abia ce a fost amintit pe ici, pe colo. Cert e că romanul informaticianului moldovean are în prim-plan taman întrebarea ce a făcut istorie în deceniile post-1989: ce-ar fi fost dacă Ceauşescu ar fi fost salvat? Dan Petru Cristea propune o recuperare burlescă a comunismului de altădată. Povestea salvării lui Ceauşescu e mai mult decât ofertantă. Dificultatea, căci ea există în asemenea scenarii riscante despre momente istorice de cotitură, ține de poveste. Ideea e la-ndemână: un informatician, Ion Cotorniță, este pus de un autor-narator, ludic şi histrionic, nu o dată, să-şi încrucişeze destinul cu cel al dictatorului - duşmanul prin excelență. Mai mult, el amplifică de la bun început intriga, dublând-o prin disidența informaticianului. Aşadar, schimbarea de macaz e cu atât mai dramatică. Pus să aleagă între etica politică, cea socială şi cea creştină, Ion renunță la revolta de altădată, şi, chiar dacă nu-i face plăcere, mizează pe echilibrul în fața istoriei. Ideea e ca dictatorul să fie ascuns, câtă vreme se liniştesc mişcările sociale, pentru ca apoi, odată reaşezate conştiințele, prizonierul istoriei să aibă parte de un proces corect.

Se vede treaba că scriitorii români în genere, nu doar scriitorul de față, par antrenați într-un soi de privilegiere a unui moment istoric îngăduitor. Nu insistă, însă, paradoxal, să se asigure că cititorul va reverbera autentic, poate sentimental - vorba lui Forester - cu romanul tocmai încheiat. Romanul românesc reprezentativ (de astăzi) a rămas, nu cu tot efectivul, din fericire, în zona unui imaginar specific romanului şaizecist. Fără a atinge, însă, valoarea scriitorilor din această generație. Dan Petru Cristea (n. 1951) caută să dezamorseze ineficiențele contemporanilor propunând un soi de epopee burlescă a salvării lui Ceauşescu. În fapt, o călătorie tardivă, la firul ierbii, prin istoria proaspătă, din care unii, vom vedea, nici nu pot ieşi. De altfel, *ieşirea din istorie* este una dintre preocupările eroilor - din păcate, un concept nesusținut la nivelul ideilor din romane. Scriitorul ieşean propune, aşadar, câteva

soluții de resuscitare a romanului ca recuperare a istoriei recente: accesarea unui limbaj artificial, evident subversiv, specific informaticii; o fugă-călătorie ce capătă proporții donquijoteşti, după ce, inițial, ea înaintează în acorduri tainic-inițiatice; căderea în farsă şi grotesc; parodic şi absurd. Rețete ar trebui să funcționeze. Înainte, Petru Cimpoeşu verificase la rându-i cum se poate scana social banalitatea tranziției, cu ancore destul de adânci în mentalitatea comunistă. O făcea la modul misticoid-parodic în *Simion Liftincul*, pentru ca apoi să explodeze în fragmentări absurdiste - în *Christina Domestica şi Vânătorii de suflete.* Însă Dan Petru Cristea păstrează, şi bine face, un cadru realist, ce ține cititorul aproape de poveste. După 17 ani de la evenimentele din 1989, cu toate că transferul spre un nou tip de societate nu este definitivat. Romanul va fi istoria picarescă a *comunismului agonic*, prelungit până dincolo de anii 2000; nu vor lipsi, prin urmare, farsele, teatralitatea, carnavalescul etc. Călătoria tainică a dictatorului este, la un anumit nivel, o incursiune într-o România străină de istorie, şi o alta, alarmată de tot ce ține de istoricitate. După cum sunt croiți în genere scriitorii moldoveni acționează şi D. P. Cristea. Valențele religioase cresc, tot mai concret, peste o lume a tranziției, incapabilă să discearnă un adevăr ce nu se lasă nicicum confiscat. De aceea, la fel ca Lucian Dan Teodorovici, Dan Lungu, Florin Lăzărescu sau O. Nimigean, D. P. Cristea imprimă tuturor eroilor din acest roman o adevărată vocație a iertării. Pe undeva e vorba, evident, şi de psihologia colectivă a unei nații ce nu-şi revendică echilibrul justițiar, ci doar patima iertării – ce alternează, după caz, cu reacțiile colerice, imprevizibile din vreme în vreme. În literatura contemporană s-a propagat destul de rapid sentimentul că întoarcerea, din afară sau spre interior, ține, în România de o cultură absurdistă. Bunăoară, Herta Müller spunea într-un articol celebru că ”Pentru mine, orice călătorie în România e şi o călătorie în alt timp, când nu ştiam niciodată ce-i întâmplare şi ce înscenare în propria mea viață. Acesta e motivul pentru care am cerut mereu, în toate declarațiile mele publice, să-mi pot vedea dosarul de Securitate – lucru ce mi-a fost totdeauna refuzat din diverse motive. În schimb, existau de fiecare dată indicii că din nou, adică în continuare, eram ținută sub bservație” (*Cristina şi butaforia ei*, în ”Observator cultural”, nr. 244, 26 noiembrie 2009; traducere de Alexandru Al. Şahighian). Dincolo de frontiera dintre traumă şi paranoia, este evident că scriitoarea germană de origine română se opreşte la sentimentul contrariant al întoarcerii într-o țară mereu surprinzătoare prin aportul, niciodată intuit, de întâmplare şi înscenare. Pe acest aspect mizează şi Dan Petru Cristea. Drumul lui Ceauşescu spre un no man`s land, dar care, sfidând absurdul, poate securiza un destin întârziat. Sunt interesante şi scenele în care trădarea devine, pentru mulți, o şansă ce aminteşte de turnătorul generic de altădată. Un reflex al lumii vechi, însă atât de noi. În toată proza românească ce radiografiază comunismul se vehiculează ideea că oamenii ce populează acest spațiu nu s-au modificat etic de la epoca fanariotă încoace. Câteva excepții, printre intelectuali; în rest, în afara viziunii celor care au o etică a fidelității, toți ceilalți alimentează infidelități ariviste. În *Scaune de pluş*, intelectualii ce trebuie să apere, asemeni unor cerberi absurzi, obiectul istoriei, Istoria însăşi, sunt impresionați numai de personajele feminie din periplul lor de securizare a momentului istoric. Ele refac, în miezul nației, prototipul matriarhatului, şi devin autorități ad hoc, impunându-şi voința în fața celorlalți, prea rătăciți în istoria proaspătă. Dan Petru Cristea găseşte soluția unui scenariu eficient, cu sensuri simbolice: călătoria salvării unui dictator este şi drumul Istoriei pentru națiunea implicată. Multistratificat, traseul absoarbe şi alte istorii mici. La fel, după modelul patentat de scriitorii noştri şaizecişti. Farmecul romanului vine din conflictul

brusc al destinelor mărunte, ce se trezesc față în față cu istoria. Dar şi cu mireasma eroimului fals, al orgoliului trădării. De aici efectul maxim al cărții: felul în care individul este provocat de istoria însăşi, în toate excesele ei. Iar mersul istoriei, viitorul însuşi, ideea de națiune chiar, pot aparține unui singur om. Mare ispită. Grea probă a orgoliului! Din păcate, autorul nu insistă suficient pe multitudinea de subterane simbolice pe care posibilitățile amintite le pot avea în protagonişti. În orice caz, filonul este deosebit de ofertant din punct de vedere psihologic. Dincolo de toate, ideea este că Ion nu salvează doar pe Ceauşescu, ci destinul sau procesul unei națiuni învățate (dresate?) prea mult timp cu instinctul şi superficialitatea. Odată ce devine conştient de responsabilizarea istoriei vii ca un fel de conştiință istorică conservată, Ion lasă deoparte revolta, se anulează ca individ, şi lucrează strategic, prelucrându-şi din mers simțul civic – exact educația lipsă din eul social al celorlalți. Ca roman politic şi roman social, *Scaune de pluş* înregistrează harta inadecvării unei țări indecise între comunism şi postcomunism. De aici la romanul satiric, la alegoria lumii româneşti anapoda, nu e decât un pas. Iarăşi din păcate, scriitorul nu insistă pe această tensiune la nivelul ideilor ori parodicului, ci preferă soluționări specifice ...romantismului (eroi pozitivi şi negativi, verdicte pe măsură, deconstrucții caracterologice, inflamări sentimentale, revolta civică etc.). Cert e că, deşi depăşit de anvergura propriilor personaje, autorul ține în frâu, greu, dar reuşeşte, totuşi, importanța valorizării etice. Indiferent de conjunctură, izbânda moralei e finalitatea istoriei recente. Aşa se explică de ce călăul preia destinul victimei şi invers. Dar D. P. Cristea se pare că nu renunță la utilizarea unui şablon şi mai simplist, cel al basmului, din care împrumută simbolicele întâlniri picareşti, precum şi intervențiile providențiale. Mai mult, personajele pe care le întâlnesc protagoniştii au farmecul spontaneității; ei dezvoltă instantaneu amiciții dintre cele mai stranii, asemănătoare cu cele din basme – unde, la fel, precauția este repede părăsită. Şi tot ca în basme, legăturile aceastea spontane subliniază o suspectă fraternitate, benefică tiranului hăituit. Evident că, la un nivel superior, la fel ca celelalte romane despre comunism, şi *Scaune de pluş* va marca, fie şi tangențial, problematica dialecticii morale în opoziție cu individul şi societatea. De aceea, Ion nu salvează un om pentru a-l judeca printr-o etică fundamentată recent. Ci amână, dincolo de toate, momentul, pentru a reuşi el însuşi să depăşească starea de răscruce, definitorie pentru societate în întregul ei. Mai mult, el descoperă un nou concept, de *națiune la răspântie* - o lume neştiută şi imprevizibilă. Gheorghe şi Miodrag participă conspirativ la întâlnirea cu fostul dictator, moş Fotea trebuie să monteze un spectacol simbolic al intuiției. Iar Ceauşescu – prin *funcția* simbolică cu care este reinvestit de memoriile colcăitoare ale celor din jur, va fixa, involuntar, firește, dar va genera destine noi şi adecvări etice inedite. Paradoxul e că funcția nouă a dictatorului ajută indirect pe Ion să refacă legături vechi, să-şi redefinească eul social – o temă, alminteri, în toată proza contemporană despre comunism. Şi încă, dincolo de noul eu social, reconstituit, Ion descoperă o Românie a superstițiilor şi eresurilor, ce vor explica, de la un punct, chiar eşecurile domestice. Un alt filon interesant e – sau ar fi putut fi – romanul intelectual. Filosoful Mihai, un boem din stirpea disidentului prin vocație, este cel care tranşează silogismul etic în care se găsesc. Conflictul ideilor este, da fapt, unul al *angajării în istorie*. Prizonieratul dictatorului este necesar pentru a se definitiva ideile de Istorie şi de Putere. Căci, dincolo de toate, călătoria justițiară cu dictatorul devine *un exercițiu de putere*. Aici trebuie D.P. Cristea să insiste, căci sensurile erau nesfârşite. Voința de putere trebuie să decidă, în acest punct nodal al cărții, adevărul. Reacția lui Mihai este evidentă: „marele pretin care-l ascunde de cei răi se

nimereşte să aibă cele mai penibile sentimente faţă de cel ascuns. Ceea ce transformă actul salvării într-un mare circ filosofic". Însă circul este deja depăşit în acest moment. Căci, de-a lungul călătoriei spre nicăieri, fiece oprire coincide cu un nou circ social, iar problema etică, atât de frapantă din perspectiva lui Mihai, eşuează, cum altfel?, într-un circ filosofic. Amestecate, scenele şi discursurile avansează în strategi postmoderniste, palide, însă, şi bine face autorul că le lasă aşa. Circul filosofic se topeşte în cel social, mai cu seamă atunci când se face, iarăşi spontan, un proces al comunismului; acesta „e o combinaţie bizară de contradicţii", se concluzionează. O calitate esenţială a cărţii ţine de felul în care se întreţine suspansul, cu metodă. Iar responsabilă pentru tensiunea narativă este, în primul rând, un soi de oralitate, ce asigură un *evazionism terapeutic* pentru bovaricele personaje – iarăşi o marcă a prozei postrevoluţionare. Căci personaje precum doctorul sau profesorul geodezist preferă ordinea extra-socială, prin care se pot sustrage realităţii istorice: „Ţara a suferit, eu nu. Pentru mine, dumneata n-ai existat", spun ei; sau „eşti un mare dobitoc, problema mea e însă dacă ai avut ambiţia să-i faci şi pe alţii să fie la fel de tâmpiţi" - se adresează cel din urmă dictatorului.

Asistăm, de fapt, la *un proces al comunismului în mişcare*. Oriunde poposesc fugarii, există şi o judecată. În viziunea lui Cristea, indivizii, conform cutumei psihologice, ignoră şi clasează cazul dictatorului: preferă să-i spună adevăruri dureroase. Nimic mai mult. Cu toate acestea, procesul real este amânat, întrucât nimeni nu poate decide, de fapt, sursa reală a răului. Prostia, cruzimea, cinismul, manipularea exterioară? Finalul e simbolic. La Leşu Ursului, undeva dincolo de "lumea dezlănţuită" - nume evident parodic, de loc în afara istoriei, sau de loc *sub* istorie, mai precis -, dictatorul moare uitat de lume. Dar şi de procesul unei naţiuni. Şansa unui popor ce-şi încheie un nou ciclu tragic este salvată numai în aparenţă. Utopia negativă a lui Dan Petru Cristea accentuează mecanismele istoriei imediatului, când barbaria defilează în faţa lucidităţii oricărui gest justiţiar. Cu evidente resurse teatrale şi cinematografice, romanul ar putea fi uşor ecranizat. Dan Petru Cristea scrie fluent, topind într-o imaginaţie ludică balastul realist, fără eroziuni evidente, cu umor şi gust pentru proporţii. Mai puţin însă pentru stil şi tragic. *Scaune de pluşi* merită citit ca un roman al memoriei alternative, un exerciţiu de imaginaţie contrafactuală în care o naţiune carnavalescă traversează, aparent justiţiar, dialectica istoriei imediate.

Construit tot pe un exerciţiu de putere este şi *Ploile amare* (2011). Cartea are tot ceea ce lipsea *Scaunelor de pluş* pentru a fi un roman mare: polifonie, forţă narativă, ermetism, caracterologie, echilibrul formelor, stilul funcţional. Distopia lui Alexandru Vlad lasă în urmă carnavalul şi circul social ale lui Dan Petru Cristea, insistând mai abitir asupra inegalităţilor istorice, aflate sub pecetea unei parabole reluate la nesfârşit. Căci scriitorul clujean se remarcă şi de această dată prin manipularea savantă a timpului. Bun strateg al *locului înfrânt* de istorie, de mit, ori pur şi simplu de istorie, Vlad construieşte marquezian o lume încarcerată – de fapt, un totalitarism tolerat - într-o unică psihologie simbolică: aşteptarea. Se evidenţiază în acest peisaj semi-apocaliptic Alexandru, un ciocoi travestit în mitul dintotdeauna al salvatorului. Cameleonic şi neobosit histrion, el se prezintă drept regizorul unei lumi în derivă. Indivizii – piese de şah, nimic mai mult, în opinia lui – trebuie sacrificaţi ori instrumentaţi după necesităţi. Cu toate acestea, cititorul atent va identifica niscaiva filoane de naivitate. În fond, el nu reuşeşte să destabilizeze lumea pe care se laudă că a supus-o prin voinţa ce depăşeşte capacităţile celorlalţi. Om al acţiunii, el ratează emanciparea dostoievskian: crede, greşit, că

poate anula conştiinţa. Iar când crimele redevin actuale, el nu e mai mult decât un Raskolnikov febril, aruncat în labirintul propriului joc de şah. Nu acelaţi lucru se poate spune despre pastorul Ilie Papuc. Chiar dacă, şi el, este un regizor al lumii, un păpuşar ce mizează, laolaltă cu Alexandru, la ruleta noii ordini, Ilie are viclenia strategului ce loveşte, prin ricoşeu, exact în ţintă. Alexandru ignoră forţa manipulării spirituale şi crede, de pe versantul politic, că deţine avantajul istoriei imediatului. Doar că subapreciază şi ordinea (psihologia) socială, transmisă prin parabole şi pilde de pastorul ingenios. Lupta este inegală – din ambele puncte de vedere: pastorul Ilie are de partea lui cultura enciclopedică şi strategia unui actor desăvârşit pe scena unei lumi previzibile; Alexandru se bizuie pe distanţa oferită de funcţia publică, dar şi de autoritatea nevăzută, a regimului. Alexandru Vlad urmăreşte conflictul celor două centre de putere cu un fel de curiozitate specifică celui care, alături de cititor, citeşte cu sufletul la gură. Asistăm, aşadar, la un meci parodic, în care reprizele ideologice şi cele religioase reclamă, fiecare în parte, victorii dinainte programate. Toate acestea, să nu uităm, se derulează în cadrul apocaliptic – ori magic, marquezian – al ploii nesfârşite. Un potop ”amar” dintr-un alt sfârşit de lume. Alexandru Vlad alege anii şaptezeci ai secolui trecut pentru această poveste mizând, iarăşi, pe un efect simbolic multiplu: ne găsim la răspântia dintre începutul ceauşismului şi instaurarea, tot mai drastică, a ordonanţelor din vara lui 1971. Lumea în schimbare percepe momentul când se regenerează o lume. Alexandru ucide activistul pentru ca voinţa lui de putere să se poată manifesta plenar. Însă uită, ca odinioară Raskolnikov, că poţi trece peste o crimă ideologică, nu şi peste una sentimentală. Anca este slăbiciunea lui, şi uciderea ei duce la declinul lui Alexandru, în final, la înfrângere. Dincolo de toate, Alexandru Vlad reconstituie aici, prin cuplul Alexandru-Ilie, dubletul tensionat dostoievskian, în care, frumos stilizat şi intimist, discursul voinţei de putere are toate datele pentru a se desfăşura în voie. Nimic, însă, brebanian, în tehnica amintită. A. Vlad familiarizează cititorul cu natura imediată, îl poftеşte să petreacă în poezia decorului, astfel că ceea ce era în prim-plan va epata abia într-altul, secund. Mi se pare că Alexandru Vlad e mai degrabă bănulescian în fabricarea lumii, de aici şi senzaţia de univers familiar pentru cititor. Pompiliu va fi, în acest sens, simbolul lumii din afară, tipul *martorului*, cum aveam de-a face şi în romanul şaizecist, individul ce ajunge să declare, de la marginea lumii, tăcerea obligatorie. În momentul în care profesorul Pompiliu ameninţă centrul acestei lumi complicate şi totuşi previzibile, abia atunci istoria se porneşte cu adevărat, lipsită de conflictele inaugurate de Alexandru-Ilie, dar alimentată de altele, noi, la fel de savuroase. Ideea e că nimic nu se schimbă, totul se reia. Mitul potopului fiind mai mult decât grăitor în această privinţă.

Am ales două romane emblematice pentru receptarea comunismului în epoca post-1989. Unul, *Scaune de pluş*, pentru ingeniozitatea contrafactuală, un tur de imaginaţie, lipsită de stridenţe, asezonată cu umor, parodic şi ironie. Celălalt, *Ploile amare*, grav, o frescă a dispariţiei satului românesc, mutilat de succesiuni apocalitice şi ideologice. Două romane aflate la poli opuşi ca valorizare canonică, însă ambele sunt îndeajuns de simbolice pentru psihologia unei lumi rămase până azi în derivă. Două opţiuni şi pentru publicul străin, la fel de sugestive pentru România de ieri şi de azi.

THE SEQUEL: IT'S TECHNIQUE IN CONTEMPORARY PLAYWRITING: MATEI VIŞNIEC AND NIC ULARU

Ion M. TOMUŞ, Assistant Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The reiteration of the action in classical texts is one of the most important characteristics of postmodernism. Of course, this technique is also to be found in the movies industry, where the commercial side of the phenomenon requires such artistic endeavors. On the other side, an important part of contemporary playwriting is offering the audiences continuations of well known plays. Matei Vişniec and Nic Ularu were preoccupied by such techniques, prolongating the actions in Chekhov's plays by offering alternate endings and building parallel destinies for its characters. This particular article will prove that this mechanism is more than a simple postmodern play with a familiar spiritual universe (that of the original text) and that it is becoming more and more suitable for the contemporary performing arts: we will analyze the way the discourse is brought up together in such a sequel, but also its determination to the 'mother text' and the contemporary audiences.

Keywords: A. P. Chekhov, Matei Vişniec, fiction, theatre, discourse, postmodernism.

Derivând din latinescul *sequi* (a urma), în cele mai multe cazuri, un *sequel* este o continuare a unei narațiuni, desemnând textul din care derivă ca fiind „original", cu rădăcini în „ceea ce s-a petrecut mai înainte". Artele spectacolului au început să ne obişnuiască, în ultima vreme, cu continuările pieselor lui A. P. Cehov. Desigur, procedeul nu este aplicat doar în teatru şi, pentru o mai bună înțelegere a premisei de la care plecăm în studiul de față, trebuie avut în vedere faptul că cinematografia este forma de artă care a inițiat publicul larg în tehnica *sequel*-ului. Dincolo de justificările economice ale unui asemenea demers, *sequel*-ul din cinematografie ne interesează mai ales în ceea ce priveşte tehnica ce este aplicată de către scenarişti pentru ca publicul să poată avea acces la un univers care deja îi este cunoscut, dar de la care aşteaptă şi alte detalii, noi. Cu alte cuvinte, ceea ce propune un *sequel* este o reluare a poveştii cu care receptorul este deja familiarizat, de care deja se simte ataşat, o nouă apropiere de personajele care îi sunt cunoscute şi care pot face parte din orizontul său cultural imediat. Desigur, simpla reluare a cadrului narativ şi a unor repere familiare marii mase de spectatori nu este suficientă: este absolut obligatoriu ca *sequel*-ul să vină cu ceva nou: de la personaje, la linii ale acțiunii care vor fi inițiate cu această ocazie. Publicul are nevoie de universul cu care este deja familiarizat, trebuie să i se ofere ceva *nou*, dar, în acelaşi timp, *diferit*, pentru ca experiența să merite timpul care este investit. Aparent, rețeta este simplă şi se aplică marii mase de consumatori de artă, uniformizați şi anonimi în globalizarea care afectează universul spiritual al omului de la sfârşitul secolului XX şi începutul secolului XXI şi, probabil, influențați de unele produse artistice care ar putea fi caracterizate ca „facile" de către o critică pretențioasă şi ignorantă în multe dintre aspectele care marchează experiența de „consumator" de artă. Nu vom oferi aici exemple de *sequel*-uri din arta cinematografică, deoarece acestea sunt cunoscute de toți: de la *Star Wars,* trecând prin *Star Trek* şi terminând cu serialul *Dallas*, tehnica beneficiază de numitoare comune.

În schimb, ne vom îndrepta atenția, pentru studiul de față, înspre o întrebare care este destul de importantă şi care poate oferi răspunsuri interesante, mai ales dacă o aplicăm pe zona dramaturgiei şi a artei spectacolului: tehnica *sequel*-ului nu este, cumva, o expresie a unei crize în cultura contemporană? Desigur, postmodernismul ne-a obişnuit cu continuări ale unor poveşti deja clasicizate, ori chiar cu variante ale unor *începuturi* (*Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys). Cu toate acestea, preocuparea pentru continuarea poveştii sau pentru identificarea unui nou început pare să stea sub semnul unei foiletonizări a produsului cultural, a unei anumite fragmentări şi raportări la perioade istorice distincte. Sub nici o formă nu putem vorbi de o criză a modalității de expresie artistică, deoarece posibilitățile de comunicare, în acest sens, sunt mai permisive astăzi ca oricând. Criza care poate da naştere *sequel*-ului pare să vină, de cele mai multe ori, din mijloacele de receptare aparent limitate a unei opere, la momentul în care aceasta a fost construită. Aici ne apropiem de universul lui Cehov şi de formula de continuare pe care o propune Matei Vişniec.

Receptarea dramaturgiei cehoviene, la începutul secolului XX pare să fi suferit de „sindromul modernității", scriitura fiind cu mult înaintea epocii sale. Cum am putea, altfel, explica lungile dialoguri despre nimic, scenele care, aparent, nu au nici un sens, sau personajele care nu au nici o participare activă la desfăşurarea acțiunii, cum este celebrul Trecător din *Livada cu vişini*, de la care Matei Vişniec lansează o teorie fascinantă, prin care umilul personaj, cu haine rupte şi aducând cu un vagabond, dar care are un limbaj rafinat şi cizelat, anunță teatrul absurdului, cu celebrii vagabonzi beckettieni, care nu ştiu care este rostul lor în univers: „prin piesele dumneavoastră se plimbă tot felul de personaje iluminate decalate, un fel de vagabonzi metafizici care anunță o întreagă literatură a viitorului. Cum ar fi acel Trecător din *Livada de vişini*, personaj fulgurant şi misterios care apare de nu se ştie unde, trăieşte pe durata a două replici, întreabă unde se află Gara Nicolas şi pleacă din nou spre nicăieri... Pentru mine, acest vagabond este strămoşul lui Vladimir şi Estragon..."[1]

Desigur, una dintre intențiile principale ale lui Matei Vişniec este de a oferi publicului un melanj de experiențe de lectură / spectacol, care pleacă de la universul cunoscut al pieselor lui Cehov, pentru a se organiza textual într-o formulă nouă, care cuprinde personajele cele mai reprezentative ale marilor sale drame, unite în jurul vocii dramaturgului, devenit actant, la rândul lui, asemenea celor pe care i-a creat. Statutul demiurgic al autorului este unul mărunt, mascat sub o aparență de înțelepciune şi de patriarhat – participă la micile intrigi din viața creației sale, nu are un rol activ şi este, mai degrabă, un agent care coagulează şi care coordonează energiile personajelor.

Plecând de mecanismul bine descris de către Freud, al practicii reiterării experiențelor de către subiecții umani[2], putem spune că procesul prin care forțele subconştientului îl determină pe individ să repete anumite acțiuni, indiferent de gradul de plăcere sau de disconfort, poate explica nevoia pentru continuare a unei opere / piese de teatru deja clasicizată. În plus, structura narativă a pieselor lui Cehov se pretează foarte bine unor asemena experimente – povestea nefiind niciodată închisă, pentru că nu avem un final definitiv, exercițiul dramaturgic de a continua acțiunea se ancorează în felul în care

1 Vişniec, Matei. *Maşinăria Cehov. Nina sau despre fragilitatea pescăruşilor împăiați*. Humanitas, Bucureşti, 2008. p. 7

2 Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. În *The Standard Edition of Complete Psychological Works*. Traducere de James Strechey. Hogarth, Londra, p. 30

propunerea *urmării* se poate încadra în filosofia unei anumite epoci istorice, ori a unui anumit spațiu cultural.

Formula de continuare a dramaturgiei cehoviene, aşa cum este ea propusă de către Matei Vişniec, pleacă de la premise încărcate de simboluri şi de metafore, deosebit de subiective, rezultate, evident, în urma unor experienţe intense de lectură sau de spectacol. Exemplul mai sus menționat, cu Trecătorul din *Livada cu vişini,* este perfect edificator pentru planul ideatic avut în vedere de către autor, care este preocupat, în primul rând, de ceea ce se află în spatele textului, de subtextul personajelor cehoviene, de tot complexul de idei care le pune destinele în mişcare şi care au, toate, o puternică ancorare în destinul teatrului, la începutul secolului XX. Sunt, astfel, edificatoare, chiar şi titlurile pieselor: *Maşinăria Cehov* (care surprinde foarte bine ideea de „aparat", de „mecanism" infernal ce acționează prin vocea dramaturgului şi prin forțele istoriei asupra unei generații care se pierde) şi *Nina sau despre fragilitatea pescăruşilor împăiați* (aici ne interesează cel mai mult traiectoria divergentă a problematicii din text, aşa cum suntem avertizați încă din titlu). Desigur, nu este deloc condamnabilă ancorarea foarte fragilă în concretul istoriei, aşa cum o practică Matei Vişniec, căci aceasta ne indică un nivel special şi sensibil de receptare a textului cehovian, peste care se construieşte un *sequel* încărcat de simboluri şi de multiple posibilități de interpretare scenică. De asemenea, nu ni se pare periculoasă nici dimensiunea puternic tezistă regăsită în *Maşinăria Cehov* ori în *Nina sau despre fragilitatea pescăruşilor împăiați*, mai ales dacă avem în vedere *background*-ul cultural al autorului, ca reprezentat al generației '80. În cazul unei lecturi comparative, care să propună o continuă raportare a textului *sequel*-ului lui Vişniec la cel al lui Cehov, vom remarca, desigur, anumite puncte comune ale unor personaje, ori evoluții ale altora, după cum dictează intenția autorială a dramaturgului. Desigur, exercițiul poate oferi rezultate statistice cu o oarecare relevanță, însă, ceea ce credem că trebuie reținut, în momentul de față al studiului, este faptul că varianta de continuare a textului clasicizat cehovian conține o dublă încărcătură de semnificații: „Ficțiunea postmodernă pune, de asemenea, noi întrebări cu privire la referență. Întrebarea nu mai este «la care obiect empiric real din trecut se referă limbajul istoriei» ci, mai degrabă, «cărui context discursiv i-ar putea aparține acest limbaj?»"[3] Limbajul istoriei este, în acest caz, textul *mainstream* al lui Cehov, care trebuie „atacat", în cazul unui *sequel*, cu instrumente specifice unui orizont de aşteptare foarte precis formulat, care depinde de contextul istoric, de specificitatea categoriei de public căruia i se adresează şi, nu în ultimul rând, de disponibilitățile interpretative ale actorului şi regizorului (pentru că nu trebuie scăpat din vedere faptul că, desigur, destinația unui asemenea text este scena).

Istoria devine un personaj crucial în *sequel*-urile după piesele lui Cehov, chiar şi numai pentru că acțiunea din marile sale piese de teatru se petrece într-un context zbuciumat, care marchează destinul Europei. Libertatea de mişcare pe care şi-o asumă autorul continuării este asumată prin intenția şi scopurile scriiturii, ceea ce ne indică cum, în cazul continuării *Livezii cu vişini* realizată de Nic Ularu, istoria devine pretextul pentru ca acțiunea piesei sale să se îndepărteze de drama pierderii livezii (cu tot ceea ce înseamnă aceasta) şi să fim conduşi spre momentele tulburătoare şi violente ale revoluției roşii, ca un fel de naştere a unei lumi

3 Hutcheon, Linda. *Poetica postmodernismului*. Traducere de Dan Popescu. Editura Univers, Bucureşti, 2002. p. 107

noi – o „bravă lume nouă" care macină relațiile dintre personaje, distruge personalitățile şi configurează noi relații, toate sub umbrela eşecului la care s-a ajuns prin umbrela utopiei din spatele revoluției bolşevice.

Pentru *Livada cu vişini – o continuare*, trebuie spus că identificăm două niveluri de funcționare a mecanismului dramatic din piesă: în primul rând, este vorba despre acela al climatului politic şi social, cu tot ceea ce înseamnă el (haosul adus de comunism), apoi, în al doilea rând, ar fi acela al raportării spectatorului la continuarea poveştii cehoviene. Ceea ce racordează cele două planuri ar fi subiectivitatea şi sensibilitatea publicului receptor, care trebuie să se plaseze undeva la mijloc, pentru a putea stabili un numitor comun. Să analizăm:

Cititorul şi spectatorul român are (ne)şansa de a cunoaşte comunismul, deci este aproape un *insider* în drama personajelor din *sequel*-ul lui Ularu. Pentru personajele sale, timpul a început să se oprească atunci când livada şi-a schimbat proprietarul şi s-a oprit de tot odată cu victoria revoluției roşii. Ce a urmat este un fel de apocalipsă, o perioadă de veşnică adaptare, în care haosul guvernează: universul este prăbuşit (spațiul este aproape o ruină), personajelor le lipsesc cele mai elementare condiții de igienă, acoperişul este găurit şi plouă în casă. Sugestia nu este una adresată direct livezii, ci cuprinde întreaga lume. Ei bine, acesta este cadrul în care actanții încearcă să evolueze, trăind nişte drame post-cehoviene: se ceartă mereu (Epihodov cu Lopahin) pentru motive cu totul neînsemnate, dar care, prin frecvență, iau dimensiuni foarte grave. Pe alocuri, textul are accente ionesciene: drama este a banalului, a nimicniciei şi a mizeriei condiției umane. Dacă nu am şti că este vorba despre o continuare la *Livada de vişini*, am putea bănui că este o rescriere a *Scaunelor*, căci locul de joc şi situația sunt asemănătoare: un *nicăieri* murdar (livada cu vişini nu mai este *centrum mundi*), în care personajele nu pot comunica. Relațiile interumane care începeau să nu mai funcționeze în textul lui Cehov nu mai au nici un fel de noimă în *sequel*-ul lui Nic Ularu: comunismul a distrus dimensiunea socială a vieții actanților cehovieni, aceştia nu mai au un scop uman în existența lor. De exemplu, Lopahin avea o țintă clară: să ajungă proprietarul moşiei. Acum, trăieşte fără nici un țel, neracordat la vreun reper spațio-temporal. În general, singura menire a personajelor din continuarea lui Ularu este aceea de a discuta, la nesfârşit, aspectele mici şi neesențiale ale cataclismului istoric: aşa cum se întâmplă întotdeauna, îi interesează mai puțin noua ideologie, cât faptul că trebuie să stea la coadă pentru gaz, iar aprovizionarea se poate opri oricând. Iată, acesta este detaliul care ne-a interesat cel mai mult la actanți şi care îi face să fie credibili: sunt oameni, nu îşi pierd timpul cu lucruri mărețe, îi interesează supraviețuirea imediată. Aceasta nu înseamnă, în nici un caz, banalizarea universului lor spiritual, ci adaptarea lor la noile condiții: vor să supraviețuiască, iar pentru aceasta, trebuie să împlinească acțiunile care îi definesc ca ființe umane: să stea la coadă, să viseze, să bea vodcă, să se certe, să iubească, să le fie dor.

Apropiindu-ne de finalul studiului nostru, ne pregătim să formulăm unele concluzii preliminare: dacă organizarea textuală a *sequel*-ului lui Matei Vişniec este direcționată, în principal, în zona universului spiritual al personajelor sale, a subtextului, continuarea pe care o propune Nic Ularu este mai concretă şi mai bine configurată în raport istoric. Desigur, aceasta nu aduce cu sine o clasificare a disponibilității celor două texte pentru interpretarea scenică, precum nu ascunde nici judecăți de valoare: amândouă formulele de *sequel* slujesc perfect scopurilor dramaturgilor, aşa cum sunt acestea condiționate de contextul istoric în care au fost scrise, de filosofia fiecărui autor, dar şi de formula de teatru practicată. Revendicându-

se de la teatrul absurdului, dar formându-se în sânul generației '80, disponibilitatea lui Matei Vişniec pentru metaforă, pentru ceea ce se ascunde în spatele replicii, pentru detalii fascinante prin inutilitatea lor scenică (aşa cum este Trecătorul) se conjugă perfect cu pragmatismul lui Nic Ularu, care construieşte o scriitură tăioasă, cu o acțiune ce se desfăşoară într-o extensie (post)apocaliptică. Istoria se sfârşeşte la Ularu, iar personajele se vor lupta să supraviețuiască, pe când, la Matei Vişniec, ele se vor aduna în jurul lui Cehov, redus şi el la această condiție, ca o metaforă livrescă a unei materializări didascalice postmoderne.

În fond, tehnica *sequel*-ului, aşa cum funcționează ea în general, dar mai ales la A. P. Cehov, ne pare că mizează foarte mult nu numai pe intertextualitate (abordare oarecum simplistă a fenomenului), cât, mai ales, pe asumarea completă a orientării scriiturii către maniera autorului care a scris textul „original", completată cu absorbirea spiritului a *două* epoci (cea originală şi cea din contextul *sequel*-ului): „tradiția povestirilor este în acelaşi timp şi cea a criteriilor care definesc o triplă competență: a şti să spui (*savoir-dire*), a şti să asculă (*savoir-écouter*), a şti să faci (*savoir-faire*), prin care se realizează raporturile comunității cu ea însăşi şi cu mediul său înconjurător."[4] Jean-François Lyotard are, desigur, perfectă dreptate, mai ales atunci când vorbeşte despre „tradiția povestirilor", căci aceasta este zona cea mai favorabilă de dezvoltare a *sequel*-ului. În acelaşi timp, raporturile comunității interesează în măsura în care se configurează şi coagulează un set de aşteptări specifice, confirmate de consitența şi direcția urmării. Departe de a fi un fenomen al timpurilor moderne (să ne gândim doar la continuările romanelor cavalereşti din Evul Mediu sau la romanele lui Balzac), continuarea unei opere care face parte din *establishment*-ul cultural semnifică o criză a asumării unei narațiuni (şi aici facem trimitere la criza de care vorbeam la începutul studiului nostru), care nu se doreşte a fi încheiată şi care trebuie reluată, pentru perpetuarea unui univers textual ce se clasicizează din ce în ce mai repede.

Astfel, dacă am spus mai sus că pentru apariția *sequel*-ului legat de piesele lui Cehov este responsabilă receptarea precară de la începutul secolului XX, la fel de bine se poate concluziona că mai trebuie avută în vedere şi disponibilitatea din ce în ce mai accentuată a *mainstream*-ului publicului modern de a se întoarce, mereu, la un nucleu originar de fire narative.

Încheiem aici studiul, reținând concluzia că formula de continuare a pieselor cehoviene este interesant de urmărit şi în strictă raportare cu universul scenic. Dramaturgia, ca instituție care are ca destinație scena, depinde de receptarea exegezei scenice, ca rezultat final. Prin urmare, pe viitor, ne vom concentra atenția asupra modalităților de instituire scenică a *sequel*-ului, ca pistă nouă de cercetare.

Bilbiografie

FREUD, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. În *The Standard Edition of Complete Psychological Works*. Traducere de James Strechey. Hogarth, Londra

HUTCHEON, Linda. *Poetica postmodernismului*. Traducere de Dan Popescu. Editura Univers, Bucureşti, 2002

4 Lyotard, Jean-François. *Condiția postmodernă*. Traducere şi cuvânt înainte de Ciprian Mihaiu. Editura Idea Design & Print, Cluj Napoca, 2003. p. 40

LYOTARD, Jean-François. *Condiția postmodernă*. Traducere şi cuvânt înainte de Ciprian Mihaiu. Editura Idea Design & Print, Cluj Napoca, 2003
ULARU, Nic. Livada de vişini – o continuare (manuscris)
VIŞNIEC, Matei. *Maşinăria Cehov. Nina sau despre fragilitatea pescăruşilor împăiaţi*. Humanitas, Bucureşti, 2008

RE-READING SEASONS (NOTES ON MIRCEA IVĂNESCU'S POETICS OF TRACE)

Catrinel POPA, Assistant Professor, PhD, University of Bucharest

Abstract: Since Mircea Ivănescu's debut, in 1968, critics and scholars have repeatedly tried to find the right frame for interpreting his poetry. (Re)read today, most of their statements might seem incongrous or contradictory; some of them insisted on those strategies meant to capture the "ineffable" (ignoring the evidence that this poetry has almost nothing to do with such categories as "obscure", "prophetic", "high" or "oracular"); others – especially those belonging to the younger generation of the '80s – have underlined Mircea Ivănescu's connections with the postmodernist esthetics, given his bent towards a (self)-ironical attitude and towards narrative patterns. In anyway, few have noticed that, in Mircea Ivănescu's case one of the irony's main functions is precisely that of revealing a strange sense of frailty, or – in Matei Călinescu's words – a cold "shiver in front of the Absence". Starting from the assumption that Time plays a crucial part in our poet's writings (as well as in his implicit poetics), this article intends to analyse the strategies used by the author in order to harmonise memory and oblivion, writing and remembering, autobiography and textual games. In this context, the concept of "trace" becomes a key-word, helping us to map out an uncommon poetical universe, pervaded by that melancholic intuition of literary immanence, of the fact that everything has already been said, in a book, in a text or in a film.

Keywords: memory; *trace*; *reading*; *intertextuality*; *autobiography*

Mircea Ivănescu is one of the few Romanian poets who have never ceased to confuse the conformists and, simultaneously, to "seduce" those readers fond of playing sophisticated intertextual games in the unconfined realm of the imagination. His writings represent an exception in the the landscape of the Romanian poetry, a landscape dominated rather by grandiloquence, by a general tendency to highflown metaphors and symbols and especially by the writers' propensity towards flamboyant gestures and bombastic attitudes.

In contrast, Mircea Ivănescu's lines – as an alterative to the main poetical trend of the '60s – propose a more natural dialogue with the reader, a rhetoric very much similar to that of the common language and a poetical "I" eager to take an ironical distance with respect to its own inventions. Besides, the writer uses narrative patterns, constructing his poems around various epic or dramatic pretexts, in a moment when a frantic reappraisal of the lyric was the main tendency in the Romanian culture. His main purpose was not necessarily that of infringing the modernist-symbolist precepts according to which in poetry one should not tell stories ("you mustn't tell stories in poetry – i read/ this advice to a young poet", as he writes in the opening of the poem entitled *is poetry different?*). As a matter of fact – although he methodically uses elements of the rhetoric of fiction (prosaic topics, divided in chapters or scenes, with characters, settings and phantasmagoric "events" etc.) – our author does not actually tells stories, but rather sketches frames for some virtual narratives or performances, all of them gravitating around one and the same obsession: that of the presence of the absent, a mystery that memory and imagination have in common.

For instance, in a poem from his 1968 volume, Mircea Ivănescu designs the framework of what might be called a "poetics of the trace", as an attempt – constantly failed, perpetually resumed – of capturing the fleeting instant or finding again those things that "simply refuse to pass and endlessly return, as parts of a recollection-figment, displayed in various projections and retrospections"[1]: "words must be chosen with care./ words leave traces – you remember them/ a long time after – like footprints lingering in snow […] anyone can place a word following a word – / anyone can talk – this isn't/ the point – perhaps we must choose/ exactly those words that won't confide too much./ and then, each of these words/ like traces in snow…"[2]

It would not be exaggerated to read this text as a disguised *ars poetica*, since we can decipher here a host of hints to some of the constant topics and obsessions of our author, such as the relationship between writing and memory, the melancholic quest for the right word (as a corollary of his pursuit of sincerity), the endeavour of maintaining his discourse within the boundaries of a minimalist design (always choosing "those words that won't confide too much"), and, above all, his propensity for a wintry atmosphere, recalling that of German romantic tales. This ambiance represents one of the distinctive features of M. Ivănescu's poems, being inseparable from his concern with time and its divisions (it has been noticed that in our poet's everyday scenes, weather alterations are quantified with the accuracy of a weather forecast).

It might be not mere coincidence that many of the writer's poems either contain the term "winter" in their titles (*wintry jealousy*, *mopete's early winter afternoon*, *winter happiness*, *winter dream*, *winter memories* etc.), or display, in and between their lines, references to a distinctive, bookish-wintry ambience (with rooms barely illuminated by the wintry reflections of the early snow, with deep snow like antique silver or piled high over fences, with terraces from where "you can admire the noble stillness of snow in the valley"[3] or listen to the "annoying tick-tick of snow tapping the window"[4] and with mysterious women "with freeze-frame movements fixed between layers of turbid regret"[5], who scarcely could be distinguished from the "memories of other shoulders, other arms folded across the chest"[6]).

Gradually we become aware of how the exploration of these melancholic, claustrophobic and strange imaginary spaces turns into an exploration of the self. Besides, Mircea Ivănescu's method is very much similar to that of Walter Benjamin who, in the autobiographical book about his Berlin childhood, narrates, for instance, how a certain corner of the zoo in Berlin seemed endowed with magical properties, anticipating on things to come. It was, in short, a prophetical corner, where everything that might happen, seemed to already belong to the past. The same thing may be said about our poet's visions that articulate themselves around a central question: "How one could fix and translate into words the lost time or the time experienced in the twinkle of the instant?" In such a context, the trace

[1] Simona Popescu, "*Splendoarea dens-fulgurantă* şi încercarea de a fi fericit", foreword to Mircea Ivănescu, *Biografii imaginare* (Bucharest: Casa Radio, 2012), 11
[2] Mircea Ivănescu, *lines poems poetry*, trans. by Adam J. Sorkin and Lidia Vianu (Plymouth: University of Plymouth Press, 2009), 31
[3] Ibid. 65
[4] Ibid. 78
[5] Ibid. 40
[6] Ibid. 64

becomes not only mark of the absence of a presence (the originary lack), but also a magical device for crossing ontological boundaries, while making the work of inscription, identification, and – most importantly – of ambiguity, possible.

Returning to Mircea Ivănescu's debut volume, it would be useful to read again the poem that opens it. In its very first line (which repeats the title), the poet confesses how he "walked around carrying a memory": "once i too walked around carrying a memory,/ gripping it tight in my hands so it couldn't escape me/ across the floor. i polished it with my coat sleeve./ i wasn't worried. my memories are rubber balls –/ they never break. only if they escape me,/ out of my grasp, they can roll a long way –/ and i myself am much too indolent to give chase, or even/ stretch myself to my limits, to reach a hand/ lower and lower and retrieve the memory."[7]

At first sight, what strikes here is the "skillfulness" of the main character (for, no matter how surprising would seem, Mircea Ivănescu allows characters to enter in the poetry's hieratic space!), his capacity of "juggling" with worlds – more or less real, more or less fictitious – systematically transgressing the boundary between autobiographical and intertextual memories: " (…and i thought with a wicked/ grin , that in a well-known book i forget who it was/ walked in hell carrying his own head to light/ the way). And isn't this more or less the same thing?"[8]

Inhabited by entities more or less fictitious, more or less "real" (such as mopete – an *alter ego* of the poet – sanseverina, el midoff, the young nefa, gogo zagora, v. înnopteanu, vasilescu's father's friend, miss malvida, dark rowena etc.), Mircea Ivănescu's poetical universe is definitly placed under the sign of a reconciliation of so many potential figures of "reality" as possible. Therefore, the "worlds" that he imagines succeed in capturing that flashing, providential instant of all interactions, interweavings and crossings. The starting point is usually represented by what he calls a "scene" – resumed, projected, "transcribed" after intertextual models (gothic/ French/ psychological/ Victorian novel, romance, fantastic tale, yellow back etc.) It is obvious that, for our author, the *mis-en-scène* represents more than a stylistic procedure among others; it is basically a spellbinding manner of melting, as in a huge crucible, echos of all existing phrases, the present moment and the lost time, recollection of all sorts (true, actual, fake, virtual etc.), inventions and derisory episodes from the never-ending adventure of being: "Mopete utters – but what if we'd say now/ that any of the instants of this or other day of ours/ would become a scene unfolding itself in a slow stream/ of episodes – as in a novel in which / misty characters get together […]"[9]

"As if", "if we imagine that…", "lets pretend" are phrases that bear a double role: on the one hand, they function as pretexts for multiplying the melancholical reflections on lost time, on small gestures and other apparently ordinary, unpretentious things, and, on the other hand, they open the realm of virtual objects, where, as Gilles Deleuze has tought us, "the absence is the opposite of a negative"[10], entering the endless circuit of perception-images and memory-images. In this equation, amnesia is –paradoxically – the other face of hypermnesia, while the essentially disguised character of real objects parallels the essentially lost character

[7] Ibid. 30
[8] Ibid.
[9] Mircea Ivănescu, *poesii vechi şi nouă* (Bucureşti: Minerva, 1999), (my trans. C.P.)
[10] Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. by Paul Patton (London, New York: Continuum, 2010), 126

of virtual/ remembered objects. It is not a case that in a very beautiful and equivocal poem, oblivion itself becomes the main "character": "Oblivion, what an inverted time/ A tree reflected in a greenish occurrence/ Accumulated around its roots after some rain/ Which climbs its fake light on its trunk/ And the great deceit of the leaves pretending at times that they are real/ And then someone passing on the road/ And gazing/ And believing that he's carrying the truth on the tree slowly crumbled in that/ Tiny pool of rain/ And, in fact, nothing is true here./ This tree had never imagined that it rested for a while on the edge of a pond/ That waved in the wind and altered its shape/ In the same way, vasilescu's father's friend didn't write to mopete/ He forgot, although he had promised him." In spite of its apparent transparency this poem is, in truth, as difficult to decipher as any of the texts which are part of Ion Barbu's 1930 volume, *Joc secund* [Mirrored Game].

Composed around an ontological paradox – that of the presence of the absent, an enigma which makes possible the work of memory, as well as that of the imagination – this text conveys a peculiar "sense of frailty, some sort of evanescent music and cold shiver in front of the Absence"[11]. Although it has almost nothing to do with such categories as "obscure", "prophetic", "high" or "oracular", nevertheless it succeeds in producing effects similar to those of Mallarmé's poetry. Matei Călinescu was right when sustaining that "surprisingly, out of the most unpretentious verbal material, from an apparent commonplace organization of the discourse and pseudo-lyrical tones […] emerges the spirit of Mallarmé"[12].

Brief tale is another poem which can be mentioned in connection whih the dialectics oblivion – rememberance, which is emblematic for Mircea Ivănescu's work as a whole. We witness here a remarkable endeavour of resuscitating the inflections of a lost voice (that of the writer's suicidal brother), in a register that values the extreme precision and an apparently neutral tone of the recollection: "very many years ago, i spent an evening in this town/ where the sunlight seems weaker and the sea/ opens out at the end of the street, just as i thought/ the blue eyes of some lover would gaze back at me/ sometime in my life, who knows when./ i was a little boy (we had the chance / to visit this town for two or three days,/ mother was so happy she could take me along – / i'd finally get to lay eyes on the sea). i fell ill the moment we arrived – / (in childhood, i often ran high fevers)/ all evening mother stayed with me in the hotel room – / brought me tea from the restaurant downstairs/ in a glass cradled in a silver frame […] /now i'm here. sitting at a table. writing/ it's night. the day was very clear, the sunshine white,/ the sea blue at the end of the street past the corner with the restaurant."[13] As if written in order to show that there are "true memories as well", this sad tale is also an illustration of the way in which writing, representing are operations which convert real presences into *traces.* In order to grasp the particular importance of this text, one should be familiar with some aspects of Mircea Ivănescu's biography (among which the traumatic event of his brother's suicide represents a sort of *biographeme*).

In *brief tale* the poet mentions a visit in an un-named town, a suitable pretext to recall his mother, with whom he had been there with another occasion, in his childhood, at a moment when his elder brother, Emil Ivănescu, was still alive. Abandoning all the masks and

[11] Matei Călinescu, *Fragmentarium* (Cluj Napoca: Dacia, 1973), 107
[12] Ibid.
[13] Mircea Ivănescu, *lines poems poetry…,* 48

all the signs of apparent poetic intentionallity – we can no longer discern here the marks of (self)irony or intertextuality –, the poet opts for a bare, neutral presentation of some insignificant details (that can acquire consistency and significance only in the multilayered process of remembering). The "setting" (a restaurant in a mysterious town near the sea), is scarcely specified. We are offered only several prosaic, flat details (the weak light of the sun, the sea "blue at the end of the street", as the eyes of a lover from another time). Nevertheless, these specifications prove adequate enough for composing a minimal setting, suited for "conjuring" specters. These latter appear one by one, as part of other brief tales, with pseudo-events, suspended gestures, inflections of hunting voices etc., indirectly pleading for the unavoidability of considering writing (an reading) under the heading of a dialogue with the dead.

Paradoxically, this *récit inachevé* witnesses, in the end, precisely of the redemptive power of autobiography. It is, simultaneously, an oblique way of fighting "the utter degradation, ridicule, and horror of having developed an infinity of sensation and thought within a finite existence"[14], as well as a strange emanation of past-future reality, rather magic than art, facilitating a sort of an up- and down-stream return, a reflection upon the origins of experience and language as such. What matters, after all, has less to do with object and form, and more with Time, intensity (Roland Barthes' "that-has-been") and their representation.

Mircea Ivănescu's obsession with Time and its traces is a topic that could hardly be exhausted in an essay of several pages. Connected to it, the pervading feeling of ontological anxiety and the awarness that the only reliable reality is that of fiction, bears important consequences on his work – a realm of fictitious projections, after all, since "reality as well can falsify nostalgia", as the author writes in one of his poems.

In this context, the only consolation can be found in dis-membering and re-membering, scences, seasons, spaces of the "real" world(s). This melancholic intuition of literary immanence, of the fact that everything has already been said, in a book, in a picture or in a film, transforms Mircea Ivănescu's quest for the lost time into a quest for lost self, and ultimately, for the primary, undistorted Word (which might be, after all, always a "was").

[14] Vladimir Nabokov, *Speak Memory* (New York: Putnam, 1967), 297

ION D. SÎRBU: THE THEATRICAL TRANSFORMATIONS OF THE BIOGRAPHY

Eugen Radu WOHL, Assistant, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Ion D. Sîrbu (1919-1989) is perhaps one of the most unexpectedly fascinating authors to emerge from the "dark ages" represented by the forty years of Romanian Communist Dictatorship. His posthumous novels – Adio, Europa! and Lupul şi catedrala – together with his exceptional Jurnalul unui jurnalist fără jurnal and his intense correspondence, bring forth the image of a writer who chooses to scatter biographical elements in his fictional worlds and fictional components in his autobiographical works, to the extent to which any complete retracing of the "real" Ion D. Sîrbu becomes a game of mirrors. The paper focuses on these theatrical devices employed by Ion D. Sîrbu in order to dissociate between "life as I actually lived it" and "life as I imagined it". As understood here, Ion D. Sîrbu appears as both a "director" and an "actor" of a complex theatrical arrangement that encompasses his life, his literary works and, equally important, the overall structure of the political system of oppression and the ensuing implications for the lives of the individuals.

Keywords: biography, autobiography, theatrical, dissimulation, buffoon

1. Introduction: The *theatrical* contradictions of Ion D. Sîrbu's writings

The case of the author Ion D. Sîrbu (1919-1989) is without a doubt an extremely interesting one, because his destiny, synonymous with the socio-political destiny of Eastern Europe, Romania in particular, throughout the second half of the 20th Century, is a revealing testimony of the hardships endured by individuals behind the Iron Curtain and, at the same time, a striking account of a personal "battle" for moral integrity and self-affirmation, in times when these fundamental traits were frowned upon by an oppressive political system that forcibly installed uniformity and demanded obedience. Son of a miner from Petrila, a miners colony from Transylvania, student of Liviu Rusu and Lucian Blaga, and later, for a brief time, teaching assistant at the University of Cluj, founding member, together with I. Negoiţescu, Radu Stanca, Ştefan Aug. Doinaş, Deliu Petroiu et al., of the literary group "Cercul literar de la Sibiu"[1] [The Sibiu Literary Cenacle], soldier on the Eastern Front during World War II, member of the Communist party in its early clandestine phase, theatre reviewer, political prisoner, miner, playwright, novelist, literary secretary, dissident writer, unpublished author, fervent opposer of the Communist dictatorship, Ion D. Sîrbu represented one of the greatest revelations of Romanian Literature immediately after the fall of the Communist Regime, in December 1989. Alongside Nicolae Steinhardt's *Jurnalul fericirii* [The Diary of Happiness],

[1] "Cercul literar de la Sibiu" was a literary group which officially came into existence in 1943, after the publishing of its "manifesto" – "O scrisoare către d. Eugen Lovinescu a Cercului literar de la Sibiu" [A Letter to Mr. Eugen Lovinescu from The Sibiu Literary Cenacle] – in the magazine *Viaţa*, issue 743 (May 13th 1943). The members of the Cenacle were students of the "King Ferdinand" University of Cluj, at the time in exile in Sibiu because of the war. For further details see, for instance, Petru Poantă, *Cercul literar de la Sibiu. Introducere în fenomenul originar* (Cluj Napoca, Clusium Publishing House, 1997).

Ion D. Sîrbu's posthumous works (two novels, his atypical "journal" and his vivid and numerous letters) constitute the only examples of "desk drawer writings" in Romanian Literature, which is to say literary works prohibited from being published by the censorship apparatus of the Communist Regime.

The reasons for the "so very empty desk drawers of Romanian writers"[2] in the aftermath of the five decade long Communist dictatorship have been investigated by critics in recent years[3], and in this context of unmet expectations, Sîrbu's posthumous works – *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* [The Journal of Journalist without a Journal] (volume I, "Glosse" in 1992, volume II, "Exerciții de luciditate", in 1993), and the novels *Lupul şi catedrala* [The Wolf and The Cathedral] (1995) and *Adio, Europa!* [Farewell, Europe!] (volume I, 1992, volume II, 1993), as well as his correspondence (the volumes *Traversarea cortinei. Corespondență cu Ion Negoițescu, Virgil Nemoianu, Mariana Şora* [Crossing the Curtain. Correspondence with Ion Negoițescu, Virgil Nemoianu, Mariana Şora], 1994; *Printr-un tunel. Corespondență cu Horia Stanca* [Through a Tunnel. Correspondence with Horia Stanca], 1997; *Scrisori către bunul Dumnezeu* [Letters to the Good Lord], 1998; the "epistolary" novel *Iarna bolnavă de cancer* [The Cancerous Winter], 1998, and many other letters published in different literary magazines – constitute a surprise, not only with respect to the overall relationships between the Romanian authors and the political system of oppression, but also with respect to the status of Ion D. Sîrbu himself within the cannon of Romanian Literature.

Although a published author during his lifetime as well, Sîrbu's anthumous works – his three volumes of plays: *Teatru* [Theatre], 1976; *Arca bunei speranțe* [The Ark of Good Hope], 1982; *Bieții comedianți* [The Poor Comedians], 1985; two volumes of short stories: *Povestiri petrilene* [Stories from Petrila], 1973 and *Şoarecele B şi alte povestiri* [The Mouse B and other stories], 1983, and two novels for children: *De ce plânge mama?* [Why Is Mother Crying?], 1973 and *Dansul ursului* [The Dance of the Bear], 1983 – only managed to gain him the reputation of a "minor" author, and these works published during his lifetime, more or less overlooked by critics at the time of their issuing, were reevaluated only after the posthumous publication of his "desk drawer" manuscripts. Critics unanimously agree that there are great qualitative discrepancies between Ion D. Sîrbu's anthumous writings and his posthumous writings and that he truly is, in Nicolae Oprea's words, an author "who didn't manage to impose his value during his lifetime"[4].

In the light of these discoveries – and through his posthumous works, Sîrbu is indeed an exceptional discovery – exegetes rightfully speak of "two Ion D. Sîrbu": "in its entirety, the anthumous oeuvre (plays, short stories and novels) presents the portrait of an author, while the posthumous oeuvre (novels and especially his correspondence) reveals a completely

---

[2] Monica Lovinescu, *Insula Şerpilor. Unde scurte VI*, Bucharest, Humanitas Publishing House, 1996, p. 355 (Our translation, E.W. Unless otherwise mentioned, all the ensuing quotations from works originally written in Romanian belong to the author of this paper).

[3] Thorough analyses of the relationships between the Romanian authors and the political system of oppression during the Communist Regime, of the subsequent transformations of the literary works written during Communism, and, consequently, of the valorization and revalorization of these works after the fall of the dictatorship, are offered, for example, by Sanda Cordoş' study, *Literatura între revoluție şi reacțiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX* (second edition, Cluj-Napoca, Apostrof Publishing House, 2002), or by Eugen Negrici's study, *Literatura română sub comunism. Proza*, (Bucharest, Pro Foundation Publishing House, 2006).

[4] Nicolae Oprea, *Ion D. Sîrbu şi timpul romanului*, Piteşti, Paralela 45 Publishing House, 2000, p. 159.

different writer."[5] Another critic, Bogdan Crețu, observes: "One of the most surprising discoveries after 1989 was represented by the desk drawer writings of Ion D. Sîrbu, a member of the Sibiu Literary Cenacle, whose profile, as shaped by the works published during his lifetime, did not permit or deserve encomiastic appreciation."[6] We are therefore confronted with an author whose life and works permit, demand even, a *theatrical* approach.

If further investigated, this disparity between the "two distinct authors" can offer not only a comprehensive outlook on the dissimulations, transformations, "masks" of his literary works (which account for a *theatrical* trajectory), but it can also provide a complete account of the biography of this "chameleonic" author. Not surprisingly, Sîrbu is an author which not only "camouflages" his writings, but also "forges" his biography, to the point to which a complete "portrait of the artist" and his literary works is only possible *a posteriori* and it proves to be a *work in progress*, as biographical elements are continuously added[7] and there are still unpublished manuscripts (different letters, for example). From this *theatrical* perspective, Ion D. Sîrbu's destiny and that of his literary works are interconnected to the point to which they become inseparable. Understanding Sîrbu's *theatrical* relationship to his biography – the modalities in which he chooses to interpret and present events – will in turn shed light on the theatrical transformations of his works, whether anthumous or posthumous. In the midst of a dehumanizing political regime, Sîrbu opposes the overall falsity of the dictatorial society, refuses to comply with its grotesque rules and chooses to deploy *theatrical devices* as means of individual and aesthetic survival. As understood here, *theatricality* is the core dimension of both Ion D. Sîrbu's life and his literary works.

Therefore, the present paper is less concerned with accurately tracing Sîrbu's biography[8] and focuses primarily on highlighting the *theatrical* dimensions of the author's autobiographical accounts, the ways in which biographical elements are *theatrically mystified* by Sîrbu and the modalities through which the *memoirs* and the *autobiography* overlap and converge towards a *theatrical fiction*, meant to replace the biographical truth. "The truth about myself is unknown even to me"[9], and my *authentic* portrait, the author implies, should not be sought in the "series of errors lived in horror"[10] that made up my destiny, but in the way I chose to perceive and *interpret* them: "For me, life is not, it can no longer be the one I actually lived – but the one I dreamt, imagined, created myself. And this life does not aspire towards the historical truth, but towards story, myth and literature."[11]

---

[5] Ovidiu Pecican, "Al doilea Sîrbu", in *Verso*, year 4, no. 71, 16-31 October 2009, p. 9.
[6] Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, Bucharest, Cartea Românească Publishing House, 2008, pages. 200-201.
[7] Ion D. Sîrbu's file from the archives of the Secret Police has recently been brought to light and analyzed by Clara Mareş in *Zidul de sticlă. Ion D. Sîrbu în arhivele securității* (Bucharest, Curtea Veche Publishing House, 2011). The seven volumes (1680 pages) of this file that emphasize the battle between the audacious author and the fierce political system represent a valuable "puzzle piece" in retracing Sîrbu's destiny.
[8] There are excellent monographs of Ion D. Sîrbu's life and work which can be consulted for further reference: Nicolae Oprea, *Ion D. Sîrbu şi timpul romanului* (Piteşti, Paralela 45 Publishing House, 2000); Antonio Patraş, *Ion D. Sîrbu – De veghe în noaptea totalitară* (Iaşi, "Alexandru Ioan Cuza" University Publishing House); Daniel Cristea-Enache, *Un om din Est: studiu monographic* (Bucharest, Curtea Veche Publishing House, 2006).
[9] Ion D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, volume II, *Roman politic*, editor Elisabeta Sîrbu, preface by Marin Sorescu, Craiova, Scrisul Românesc Publishing House, 1993, p. 297.
[10] Ion D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*¸ volume I, *Glosse*, editor Marius Ghica, Craiova, Scrisul Românesc Publishing House, 1991, p. 34.
[11] *Idem.*, pages 81-82.

2. Ion D. Sîrbu and the spectacle of life

As mentioned in the previous section, Ion D. Sîrbu's complete and authentic portrait has only posthumously began to be "reconstructed", from the many puzzle pieces scattered in his works, in his personal accounts, in his letters or in the files of the Secret police.

From the descriptions of those who knew him, fellow students, colleagues from the Sibiu Literary Cenacle, former students or mere acquaintances, the image of a gifted, amusing, histrionic storyteller emerges. Always ready to entertain, he apparently didn't miss any opportunity to tell a story, most often than not meant to emphasize his histrionic nature. Ştefan Aug. Doinaş, to give just one example, speaks about Sîrbu's "innate tendency towards play, even farce"[12], about his play "of exuberance" which "was an amusing and refreshing performance, first of all for himself: he was the most Dionysian of us all, like a young satyr tasting Pan's exhilaration"[13].

A gifted storyteller, Ion D. Sîrbu willingly transformed his life in a theatre performance, always succeeding in capturing the theatrical potential of any event, no matter how banal, and using it as a pretext for a *mise en scène*. Simple, inessential events (like buying live poultry at the local market, for instance), or even serious, dramatic events (like his war front experience), when described by Sîrbu, are implicitly "directed" in order to speculate their theatrical potential and determine the "spectator" (listener or reader) to react. A self proclaimed "buffoon", Sîrbu uses his talent as a storyteller not only to captivate his interlocutors – he considers the *dialogue* with his friends or colleagues to be "an existential need"[14] – but also as a weapon[15] against the falsity and imposture of a society perverted by the Communist dictatorship: "*Faire l'idiot devant les imbeciles* – this is the *sine qua non* condition of surviving here."[16] Sîrbu possessed an "extraordinary *inventiveness*"[17] which allowed him to permanently "stage" all events, whether autobiographical or otherwise, and he did this not to mislead[18], but to produce a strong dramatic effect and thus to extract from each event "the essence of the *authentic*"[19].

Ion D. Sîrbu never wrote his autobiography. It remained a desideratum which was always postponed, both because other literary projects seemed more urgent, and also as a form of protection: "I am alive only because I keep saying *urbi et orbi*, that I no longer have a

[12] Ştefan Aug. Doinaş, "<<Măştile>> lui Ion D. Sîrbu", in *Caiete critice*, no. 10-12/1995, p. 68.
[13] *Idem.*, p, 70.
[14] Ion D. Sîrbu, *Traversarea cortinei. Corespondență cu Virgil Nemoianu, Ion Negoițescu şi Mariana Şora*, Timişoara, Editura de Vest, 1993, p. 333.
[15] In *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* he writes: "Mockery, irony, disdain, gossip, derision, laughing in the face of trouble etc. – I consider them to be the secret weapons of the under-privileged." (*Jurnalul...*, vol. I, p. 9).
[16] Ion D. Sîrbu, *Printr-un tunel* (correspondence), editor Dumitru Velea, Petroşani, Ed. Fundației culturale "Ion D. Sîrbu", 1997, p. 82.
[17] George Popescu, "Ion D. Sîrbu – ereticul corsar", in Nicolae Coande, Ioan Lascu (editors), *Caietele Colocviului Național "Ion D. Sîrbu". Craiova, 27 iunie 2009*, foreword by Ioan Lascu, Craiova, Universitaria Publishing House, 2009, p. 147.
[18] Ştefan Aug. Doinaş observes: "Always capable of farce, mockery, sarcasm, Ion D. Sîrbu was never capable to deceive. (...) his tendency towards inventing situations, which were meant to express more than the events themselves, determined him to some times depict events in a blatant way." ("<<Măştile>> lui...", in *op. cit.*, p. 69).
[19] Jeana Morărescu, "Starea răsturnată a <<paradoxului>> Cioran", in *Caiete critice*, no.10-12/1995., p. 79.

memory, that I have forgotten everything."[20] This "rejection" of the biography can also be explained by the fact that "life as actually lived", with all its unfortunate events, is considered by Ion D. Sîrbu to be less important than the "imagined life": "I am incapable to write my memoirs (I am an oral storyteller par excellence), they would have become my best unwritten novel."[21] In Sîrbu's opinion, his life cannot be much different from those of his contemporaries, as there are all subjected to the same hardships, they all face the same problems. Therefore, he chooses to *interpret* all biographical events with sharp irony, primarily directed at himself, and these mystifications of the biography are humorous, meant to emphasize the *ridiculousness* of the existence. Here is an illustrative example extracted from *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*: "*According to Limpi, I am* a writer which always makes his debut (unsuccessfully but with some successes), a socialist without an ideology, a Christian without a religion, a philosopher without a system or memory, a tolerated semi-citizen, a Transylvanian rejected by Cluj but not fully assimilated in Oltenia, an Austro-Hungarian Romanian, an anti-Stalinist in love with Russian civilization, a Communist contemporary with butterflies and Joseph Arimatheia, an East-ethic aesthetician, a liberal in love with his chains, a former Don Juan currently in love with his old woman, a proletarian full of lumpen-diplomas, a miner without a lamp, a mini Socrates who has never seen Athens and isn't able to procure hemlock, a child's mind in an old body (...) a poor sergeant in an army that has been retreating for the past 40 years, a zoon anti-politikon, a monkey of the Good Lord, a piece of shit in the rain, a..."[22]. This short characterization will be "borrowed" to the character Mefisto from the posthumous novel *Lupul şi catedrala*[23].

From this self proclaimed position of "buffoon of his generation"[24], Ion D. Sîrbu understands to always speak the truth, regardless of the risks, and in order to carry out such a task, one has to be a lucid observer of life in all its aspects. For Ion D. Sîrbu, life is essentially *theatrical* ("nothing is possible without theatre"[25]), it is a *spectacle* in which he is both an actor and a lucid spectator: "The truth is that, apart from some small inconveniences, in relation to the Theatre of the World, I have, here, a **orchestra seat:** I read and think like an expert observer, I can feel the actors, the drama, the tragedy: I amuse myself, I laugh, I cry, and in the end, in the most Wallachian way possible, I exclaim: indeed, all is vanity – and this life is nothing more than a Shadow and a Dream."[26]

The fundamentally theatrical human existence, if unspoiled by external, forcefully imposed masks alien to its nature, can become a splendid *spectacle*, worthy of being contemplated. In the circumstances of an oppressive political system however, people are forced to abandon their natural "role" and as a result, the entire human spectacle becomes *negatively theatrical*, it is transformed in a *spectacle of derision*, "a schizophrenic ball", "a

[20] Ion D. Sîrbu, *Printr-un tunel*, p. 82.
[21] Ion D. Sîrbu, Traversarea..., p. 74.
[22] Ion D. Sîrbu, *Jurnalul...*, vol I, pp. 149-150.
[23] See Ion D. Sîrbu, *Lupul şi catedrala*, editor Maria Graciov, Bucharest, Casa Şcoalelor Publishing House, 1995, pages 223-224.
[24] Ion D. Sîrbu, according to Elvira Sorohan, "sets himself as the exponent of his generation, as if responsible for their faith and the sense and essence of their exceptional human existence." (Elvira Sorohan, *Ion D. Sîrbu sau Suferința spiritului captiv*, Iaşi, Editura "Junimea", 1999, p. 30).
[25] Ion D. Sîrbu, *Scrisori către bunul Dumnezeu*, editor Ion Vartic, Cluj, Biblioteca Apostrof Publishing House, p. 28.
[26] Ion D. Sîrbu, *Traversarea...*, p. 385.

fair of delirium and generalized thoughtlessness"[27]. In ***Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*** he notes: "<<*Acting*>> *means playing for the theatre.* But I seek (and I can't find even in the extended English-Romanian dictionary) the phrase <<acting out>> which I sometimes find in psychology or sociology studies. I am however thinking of the phrase <<acting in>> which I don't think exists, but should be invented by *us, here*. <<Acting in>>, meaning acting on the inside, the carefully hidden interpretation, the willing inhibition of <<acting out>>."[28] In this "monde à l'envers", the individuals act in a "compulsory theatre performance": "it is not the Caesar that offers *panem et circenses* to the people, but it is the people that, in its spare time, offers the Caesar a non-stop circenses".[29]

When Ion D. Sîrbu assumes the role of "buffoon", he does so wholly in accordance with the coordinates of this negatively theatrical social structure: it is his "moral obligation" to do everything in his power to convey the truth to his contemporaries and "give testimony" in front of the future generations. Given the circumstances of a fierce and unequal "battle" between the abusive acts of the political system and the nature impulse towards self-affirmation, Sîrbu believes that only he who understands the "theatrical mechanisms" of the world will be able to emerge as a winner. Therefore, Ion D. Sîrbu chooses to meticulously orchestrate, *direct*, his entire existence: not only biographical data, but his system of beliefs as well. This willing resort to dissimulation techniques and theatrical instruments has a double purpose: it allows the preserving of individual dignity and manages to convey, in a world defined by falsehood, an *authentic* and *sincere* message.

The author's innate talent for *storytelling* and *dissimulation* – the assumed position of "buffoon" – which on the one hand amuses, but on the other always speaks the truth – the tendency towards a benign "forging" of the biography meant to emphasize its theatrical dimension, determine us to perceive Ion D. Sîrbu as an attentive and lucid "stage director" of both his biography and his fictional works. From this *theatrical* perspective, Sîrbu's entire literary project is revealed as one in which all "accidents" are controlled and anticipated, the conscious result of "performing" which provided Ion D. Sîrbu with the necessary means to survive with dignity, to preserve his lucidity, to keep his friends close, to not give in to the pressures of the oppressive political system and most importantly, to *testify* about "what happens at the bottom of the Athanor of our history"[30].

In retrospect, "the two Ion D. Sîrbu", the anthumous and posthumous literary works, the biographical events and their autobiographical theatrical deformations, all manage to reveal a comprehensive portrait of a Romanian writer who managed to become "the most incorruptible mind of his generation"[31].

[27] Ion D. Sîrbu, *Jurnalul...*, vol. II, p. 19.
[28] Ion D. Sîrbu, *Jurnalul...*, vol. I, p. 129.
[29] Ion D. Sîrbu, *Jurnalul...*, vol II, p. 184.
[30] Ion D. Sîrbu, *Traversarea...*, p. 257.
A fragment from the eulogy delivered by Ştefan Aug. Doinaş at Sîrbu's funeral. In Clara Mareş, *Zidul de Sticlă. Ion D. Sîrbu în arhivele Securității*, preface by Antonio Patraş, Bucharest, Curtea Veche Publishing House, 2011, p. 358.

Bibliography

Coande, Nicolae, Lascu, Ioan (coordonatori), *Caietele Colocviului Naţional „Ion D. Sîrbu". Craiova, 27 iunie 2009*, argument de Ioan Lascu, Craiova, Editura Universitaria, 2009

Creţu, Bogdan, *Utopia negativă în literatura română*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 2008

Doinaş, Ştefan Aug., „<<Măştile>> lui Ion D. Sîrbu", în *Caiete critice*, nr. 10-12/1995

Lovinescu, Monica, *Insula Şerpilor. Unde scurte VI*, Bucureşti, Humanitas, 1996

Mareş, Clara, Zidul de sticlă. Ion D. Sîrbu în arhivele securităţii, Bucureşti, Ed. Curtea Veche, 2011

Morărescu, Jana, „Starea răsturnată a paradoxului <<Cioran>>, în *Caiete critice*¸ nr. 10-12/1995

Oprea, Nicolae, *Ion D. Sîrbu şi timpul romanului*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2000

Pecican, Ovidiu, „Al doilea Sîrbu", în *Verso*, anul 4, nr. 71, 16-31 octombrie 2009

Sîrbu, Ion D., *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal,* volumul I (Glosse), ediţie îngrijită de Marius Ghica, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1991 şi volumul II (*Exerciţii de luciditate. Roman politic*), ediţie îngrijită de Elisabeta Sîrbu, postfaţă de Marin Sorescu, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1993

Sîrbu, Ion D., *Lupul şi catedrala,* ediţie îngrijită de Maria Gracicov, Bucureşti, Ed. Casa Şcoalelor, 1995

Sîrbu, Ion D, *Printr-un tunel, corespondenţă cu Horia Stanca,* Petroşani, Ed. Fundaţiei Culturale „I.D.Sîrbu", 1997

Sîrbu, Ion D., *Scrisori către bunul Dumnezeu,* ediţie îngrijită de Ion Vartic, Cluj Napoca, Ed. Apostrof, 1998

Sîrbu, Ion. D., *Traversarea cortinei*. Corespondenţă cu Virgil Nemoianu, Ion Negoiţescu şi Mariana Şora, Timişoara, Editura de Vest, 1994

Sorohan, Elvira, *Ion D. Sîrbu sau Suferinţa spiritului captiv*, Iaşi, Editura „Junimea", 1999

OBSESSIONS AND UNLIMITATIONS IN MAX BLECHER'S UNREALITY

Marius NICA, Assistant Professor, PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti

Abstract: Max Blecher's novels share an indeterminate state which is determined by the real or fictional existence of illness. The paper tries to identify those structures of literary imagery governed by a narrative universe which "steals" the real existence of the author. Interiorization and spatial limitation reveal the inner universe which reclaims duration unconsciously (as we know it from Henri Bergson). Therefore, there are certain structures of interbellum literary imagery which, in the works of Max Blecher, are turned into specific and unique nuances. Analyzing these can only be a profitable gesture for any critical reading of the author's works.

Keywords. Literary imagery, temporality, space limits, disease

Textele ficţionale ale lui Max Blecher îşi află neîndoios sursa de inspiraţie în realitatea experienţelor trăite, obligând criticul la o permanentă raportare la biografia autorului. Este, aşa cum deseori a fost remarcat, o biografie care fură opera şi, în acelaşi timp, o operă care confiscă biografia. Corsetul de ghips care l-a *ţintuit* (apropierea de simbolul cristic nu ar fi deloc întâmplătoare şi ar putea descoperi nebănuite valenţe) a echivalat practic cu o perpetuă interiorizare, fapt ce a influenţat considerabil viziunea prozatorului asupra lumii. „Marele bolnav" al literaturii române depăşeşte însă condiţia impusă de recluziunea determinată de pereţii corsetului şi reuşeşte o detaşare *obiectivă* (atât cât permit limitele fiziologice), argumentată de o continuă dedublare, „viziunea propriei mizerii situându-se sub semnul mitului lui Narcis ce se autocontemplă neîntrerupt cu maximă luciditate" [Glodeanu, 296]. Într-adevăr, este vorba de narcisism, dar de un narcisism *întors*, de o admiraţie *pe negativă,* iar acesta este dublat de o luciditate pervertită de constantele psiho-fiziologice pe care le presupune boala. Este o luciditate internă bolii şi tocmai din acest motiv obiectivarea nu este deplină, ea suferind continuu de complexele unei existenţe impuse.

Critica literară a aşezat de cele mai multe ori proza lui Max Blecher în linia literaturii de factură subiectivă şi confesivă, răspunzând direcţiei experimentale promovată şi teoretizată în perioada interbelică de Camil Petrescu. Dar autorul *Viziunii luminate* nu este un scriitor programatic şi, de aceea, el nu caută „nuanţele infinitezimale ale interiorităţii" şi nici nu se lasă copleşit de „voltele delicate ale psihologiei". „Obsesiile prozatorului sunt imaginarul subiectivităţii, fantasmele interiorităţii, irealitatea halucinantă a adâncimilor psihice, profunzimile inconştientului, spectacolul terifiant al abisalului. [...] Pentru Blecher, lumea pe care cuvintele o caută cu exasperări epuizante, de animal de pradă, este cea a visului" [Ţeposu, 11]. O lume în care realitatea nu mai este realitate, dar *devine* realitate. Locul normalului, al realităţii comune şi cuminţi îl iau fantasmele unei irealităţi care, în contextul halucinatoriu al bolii, apare ca normalitate şi ajunge să susţină întreaga existenţă a individului.

Coordonatele spaţiale şi temporale suferă la rândul lor condiţia impusă de noua realitate, afirmându-şi legi şi reguli ce potenţează într-un ritm debordant întreaga dinamică a textului. De fapt, spaţiul este întotdeauna viciat: el îşi subscrie imaginea sanatoriului ca pe cea

a unui univers concentraționar, în care realitatea corsetului de ghips determină, la nivel individual, sentimentul închiderii (dublat de cel al orizontalității.) Iar acest sentiment face imposibilă o *ieşire din timp* – ca aspirație fundamentală a ființei umane – şi aprofundează percepția timpului, de fapt, a *infinității* acestuia. Adică a unei nelimitări temporale, a unei veşnice durate care parcă se molipseşte şi ea de boala celor din sanatoriu: o durată care, în contextul lipsei de libertate spațială a celor prinşi parcă într-un univers de închideri concentrice (sanatoriul, corsetul...), este acut percepută şi resimțită ca având ea însăşi un caracter malign, de necruțătoare descompunere fizică şi chiar spirituală. Şi, ca orice boală, timpul oferă acele momente *intermediare* în care individul simte că poate scăpa de teroarea duratei-maligne; momente în care speranța ia locul deznădejdii, lumina – întunericului, iar sunetele şi imaginile clare înlocuiesc ecourile şi percepțiile vizuale intermediate de oglinda aşezată deasupra bolnavului. Însă toate acestea există pentru a accentua infinitatea percepției dureroase a temporalității. Bolnavii rămân *în* timp, suportând maxima tortură: aceea de a nu-i cunoaşte limitele. Urmărind distincția pe care Constantin Noica o face între *infinit* şi *nefinit*[1], putem afirma că la Berck, timpul îşi află *ne-finitatea*: dureroasă nelimitare şi negare, deci, a condiției umane. Ajunşi la o perfectă resemnare (dar nu tragică!) cu boala lor, locuitorii sanatoriului suferă parcă doar de această imposibilitate de a-şi asuma temporalitatea şi de a-şi consuma ființa în limite perceptibile. Ei nu trăiesc, ei nu se trec. Ei nu sunt individualități, ei sunt însuşi *timpul-boală*, cel care continuă să macine oase şi suflete, cel care în veşnicia sa aruncă ființa umană în dureroasă nedefinire şi într-o perpetuă cădere *în* timp.

În romanul său de debut, *Întâmplări din irealitatea imediată* (1936), Max Blecher anunță încă din titlu răsturnarea perspectivei tradiționale asupra universului ficțional. *Irealitatea* devine adevărata *realitate* a prozatorului, fapt ce apropie proza lui Max Blecher de fantasticul operelor suprarealiste. Iar această judecată este pe deplin argumentată de autorul însuşi într-o scrisoare adresată lui Saşa Pană: „Irealitatea şi ilogismul vieții cotidiene nu mai sunt de mult pentru mine vagi probleme de speculație: eu trăiesc această irealitate şi evenimentele ei fantastice. Întâia libertate pe care mi-am acordat-o a fost aceea a iresponsabilității actelor mele interioare unul față de celălalt – am încercat să rup barierele consecințelor şi, ca o onestitate față de mine însumi, am căutat să ridic la egal de lucidă şi voluntară valoare orice tentație a halucinantului. Cât însă şi cum îşi dezvoltă în mine suprarealitatea tentaculele ei, nu ştiu şi n-aş putea şti... Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni ce se degajă din pictura lui Salvador Dali. Iată ce aş vrea să realizez – demența aceea la rece perfect lizibilă şi esențială" [*apud* Glodeanu, 296]. Autorul îşi propune, deci, în mod programatic, o detaşare radicală de formele tradiționale şi o sublimare a structurilor narative în lumea imaginarului, în sfera dinamică şi nelimitată a fantasticului. În *Întâmplări din irealitatea imediată*, nimic nu este cu certitudine real; viața se confundă cu visul, ceea ce conferă atât spațiului cât şi temporalității o imagine aproape halucinantă. Imagine care, din primele fraze ale romanului denunță inconsistența individului în marginile unei temporalități sensibil modificate: „Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai ştiu nici cine sunt nici unde mă aflu. Simt atunci

[1] Într-o conferință radiofonică din 1980, Constantin Noica observă „prefixul morții" (*-ne*) folosit de Eminescu şi remarcă faptul că există o deosebire de ordin semantic între *ne-finit* şi *in-finit*. Cu primul „eşti în *ne-margini*", pe când cel de-al doilea obligă la conştientizarea şi existența marginilor, a limitelor temporale (şi nu numai).

lipsa identității mele de departe, ca şi cum aş fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract şi persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale" [Blecher, 43]. Asistăm, de fapt, la o lipsă a identității ontice care, cu timpul, va deveni starea normală a personajului. Momentele de relativă liniște şi delicatețe (ca acela în care Walter îl inițiază pe narator în tehnica desprinderii unei flori de salcâm) au doar o valoare simbolică şi ele nu fac decât să camufleze pentru moment durerea timpului. „Criza esențială nu provine, aşadar, din trăirea unui sentiment tragic anume, ci din absența determinării, din sentimentul depersonalizării, care corupe autenticitatea ființei" [Țeposu, 20].

Astfel de evenimente creează doar cadrul pentru o intrigă ce întârzie să apară, iar afirmația lui Nicolae Manolescu, conform căreia *Întâmplări din irealitatea imediată* este un roman fără subiect [Manolescu, 562], se dovedeşte, din acest punct de vedere, perfect justificată. În fragmentul mai sus citat, ca şi în multe altele, imaginile apar aproape obsedant, obosind şi frapând în acelaşi timp. Cititorul se simte oarecum neinițiat în această lipsă de identitate spațială şi temporală. La un anumit nivel, aceste evenimente *cauză* ar putea fi alăturate sinesteziilor baudelairene, pe care Marcel Proust avea să le refacă, încărcându-le de semnificație, în contextul noului timp al romanului. Dar, dacă în cazul scriitorului francez, sinesteziile aveau scopul *de a aduce omul în realitate,* de a-i conferi identitate şi logică, în romanul lui Max Blecher, ele *scot omul din realitate,* oferindu-i – de fapt impunându-i – incredibilul visului şi himerele imaginarului. Timpul se reduce la clipă: o clipă în care ființa este ruptă în două – un „personagiu abstract" contemplă, ca şi cum ar fi găsit mijlocul să se distanțeze de ea, „persoana reală" a povestitorului. O dedublare de o clipă, suficientă însă pentru a provoca deruta identității şi pentru a reaşeza universul într-o nouă lumină. Conştiința individuală este astfel suspendată: „Numai în această dispariție subită a identității regăsesc şederile mele în spațiile blestemate de odinioară..." [Blecher, 44]. Iar această aducere aminte a unor „locuri rele" deschide interpretarea spre procedeele proustiene ale memoriei involuntare, care aduc în prezent un întreg timp regăsit, rezolvând astfel o criză a identității individuale.

Ca simbol al timpului, imaginea cercului apare, în mod explicit o singură dată, însă acest lucru nu ne îndreptățeşte să o ignorăm sau să îi negăm importanța în desfăşurarea imaginarului ce sprijină textul. Într-o încercare de a explica influența acelor locuri malefice şi astfel cauzalitatea „crizelor", naratorul mărturiseşte: „Practicam unele ritualuri stranii, însă nu fără rost. Dacă, plecând de acasă şi mergând pe drumuri diferite, reveneam întotdeauna pe urma paşilor mei, asta o făceam pentru ca să nu descriu cu mersul meu un cerc în care să rămâie închise case şi copaci" [Blecher, 48]. Asistăm, aşadar, la o evitare (reuşită?) a unei *închideri* – în subsidiar putându-se citi *claustrare*. Căci nu este o simplă închidere ce ar putea într-un final fi valorificată pozitiv în ordine spirituală, ci este o constrângere, o limitare spațio-temporală ce distruge ființa şi neagă devenirea. Să fie frica întoarcerii în trecut? Această evitare a mersului în cerc, a desfăşurării unei ciclicități se identifică cu riscul „instalării în nenorocire", risc ce este simțit în toată opera lui Max Blecher. O nenorocire care există şi care se dorește a fi depăşită prin maxima conştientizare a ei. În aceeaşi serie a valențelor simbolice ale cercului apare obsedanta mişcare a plăcii de gramofon. În toate cele trei romane ale lui Blecher, gramofonul este perceput atât auditiv cât şi vizual şi, pe lângă încercarea unei dorite normalități (sau a unei mereu prezente în conştiința personajelor – „vieți exterioare"), el

propune prin continua şi monotona rotire a plăcii o imagine a încremenirii în boală şi în timpul nesfârşit al nenorocirii.

Povestitorul *Întâmplărilor...*, cutreierând fără de țintă printr-un bâlci, ajunge în fața unei vitrine unde se află expusă propria fotografie, cine ştie *când* şi de către cine făcută. Această întâlnire pe axa temporalității se constituie într-o revelație, la fel cu aceea dintre „persoana reală" şi „personagiul abstract" ce se privesc unul pe altul în timpul crizelor. Tot o criză a identității este şi acesta: „În acelaşi fel în care fotografia care mă reprezenta umbla din loc în loc contemplând prin geamul murdar şi prăfuit perspective mereu noi, eu însumi dincoace de sticlă, îmi plimbam mereu personagiul meu asemănător în alte locuri, veşnic privind lucruri noi şi veşnic neînțelegând nimic din ele. Faptul că mă mişcam, că eram viu nu putea fi decât o simplă întâmplare care n-avea nici un sens, pentru că, aşa cum existam în astă parte a vitrinei, puteam exista şi dincolo de ea, cu acelaşi obraz palid, cu aceiaşi ochi, cu acelaşi păr spălăcit care mă aduna în oglindă într-o figură rapidă şi bizară greu de înțeles" [Blecher, 70]. „Acesta este tipul de întâlnire specific romanului lui Max Blecher: între obiect şi imaginea lui, între viu şi inanimat" [Manolescu, 564], confluențele trecut-prezent fiind perceptibile în fiecare dintre ele. În poza din vitrină nu este doar un *altul*, dar, mai ales, un *altundeva* şi un *altcândva*. Spațiul presupune timp, iar timpul implică spațiul. Dar naratorul nu le recuperează; criza identității nu are finalitatea proustiană: este o încremenire în criză, care nu aduce după sine revelația. Ea doar rezumă „într-o clipă toată inutilitatea lumii". „Dubla privire" există şi aici: fotografia priveşte dinspre trecut spre prezent, iar naratorul dinspre prezent spre trecut. Sau este o singură şi imensă privire a naratorului care îşi pierde identitatea într-un timp nelimitat, într-un atemporal al crizei ce aduce trecutul în prezent şi aruncă prezentul în infinitatea clipei? Identitatea ființei este pierdută parcă în dubla ipostază a eurilor, amândouă împărțind un nivel specific de realitate, amândouă în aceeaşi măsură valabile ontologic.

Romane ale spațiului claustrant, textele lui Max Blecher sunt inundate de intimități şi restrângeri, de închideri şi limitări. Şi toate realizează trecerea spre spațiul imaginarului şi al oniricului. Într-un rând, naratorul se instalează într-o nişă din peretele casei (a se observa progresia şi concentrarea) mărginită de fereastra ce dădea spre *stradă*. „Intimitatea hrubei ca şi plăcerea de a privi strada dintr-o poziție specială îmi dete ideea unui vehicul pe aceeaşi măsură, cu perne moi în care să stau culcat, cu ferestruici prin care să mă uit la diferite oraşe şi peisagii necunoscute, în timp ce vehiculul ar străbate lumea" [Blecher, 77]. Lumea ca univers? Lumea ce suportă coordonatele spațio-temporalității? Cu siguranță că acest „vehicul" ar transcende nu doar spațiul dar şi timpul, purtând cu el un „vrăjitor" al fantasticului şi al himerelor visului. De fapt, aceste spații concave sunt spații de evaziune, dar nu *din lume* (caracterul de transcendență fiind totuşi prezent), ci *din sine însuşi*, ca şi cum s-ar dori o ascundere de propria ființă, o izbăvire de propria individualitate.

Renunțând la narațiunea la persoana I din *Întâmplări în irealitatea imediată* şi adoptând o atitudine obiectivă din punct de vedere narativ față de personaje, Max Blecher realizează în *Inimi cicatrizate* (1937) dovada unei mai bune structurări a textului, în măsura în care boala este prezentă (şi nu doar simțită ca fiind posibilă precum în *Întâmplări...*). Deseori s-a făcut analogia cu *Muntele vrăjit* al lui Thomas Mann, însă „nu pentru asemănările de ordin clinic între tuberculoza pulmonară şi tuberculoza osoasă. S-au apropiat teritoriile anomaliei şi

bolii, în care conduita, relațiile, amorurile febrile se consumă într-un univers închis şi într-o durată modificată" [Iosifescu, 122].

Romanul lui Blecher este romanul unui timp spațializat, al unui univers ce îşi pierde toate caracteristicile obişnuite, modificate fiind de orizontalitatea dematerializatoare. Temporalitatea bolnavă poate fi cel mai bine analizată într-o serie de imagini ce aruncă ființa umană dincolo de limitele bolii şi ale finitului. De la descrierea fenomenelor meteorologice la imaginea corsetului de ghips şi la imposibilitatea verticalității, totul are conotație temporală. Din momentul în care Emanuel ajunge în sanatoriul din Berck, vremea se strică, se *viciază,* odată cu încarcerarea lui în bandajele de ghips. Vremea însăşi este ca un corset, ca o apăsare eternă asupra ființei umane: „Ziua atârna greu de nori cenuşii, scoborâți haotic ca un plafon peste dune" [Blecher, 139]. Asistăm la un climat bolnav, în care norii apasă destine şi suflete, mustind ca şi ghipsul proaspăt aplicat pe trupurile celor internați în sanatoriu. Umezeala este omniprezentă; se prinde ca o igrasie pe ziduri, pe oraş, pe oameni. Totul (marea, ploaia) se transformă într-o monotonie a apei care roade perpetuu în ființa bolnavilor. Să observăm că în toate cele trei romane, ploaia şi atmosfera mohorâtă a toamnei predomină, căpătând caracteristicile unor personaje de fundal. Este, de fapt, imaginea unui timp nedefinit, în care ființa umană se dezindividualizează pierzându-se într-o prelungire monotonă şi fără speranță. „Îmi pare bine când plouă [...] spuse el într-un sfârşit. Asta e vremea ce ne corespunde nouă bolnavilor. Ploaie, cer acoperit, frig [...] atunci ştii că toată lumea e redusă la aceeaşi odaie cu patru pereți [...] la aceeaşi tristețe" [Blecher, 154]. Cenuşiul invariabil al existenței sale este, aşadar, perceput şi în exteriorul natural, senzația infinită a suferinței aducând individul în cel mai patetic egoism. Resemnarea îşi găseşte astfel argumentul ultim: comuniunea în suferință. „O să ne închidă..." spune ca o sentință personajul. Întrebarea care se ridică este însă *cine*? Vremea? Corsetul? Timpul? Toate par să aibă darul de a închide, de a stabili *limite nelimitate*. Imaginea claustrării apare atât spațială, cât temporală: o cădere *în* timp. O aşezare într-o veşnicie a bolii, o ratare fiziologică în limitele unei temporalități infinite. Asistăm la o relație de inversă proporționalitate: căci, dacă individul îşi simte, îşi află limitele fizice, spațialitatea fiind clar determinată, durata devine chinul, supliciul pe care nu îl poate decât conştientiza ca fiind existent, fără a-i putea stabili limite.

Bolnavii de la Berck sunt încorsetați în ghips pentru perioade indeterminate, ce se pot măsura în ani (pe coordonatele trecutului însă!) ori se pot suprapune existenței însăşi. Iar relativa lor libertate de mişcare, trăsurica pe care învață să o conducă singuri, este o simulare a existenței normal-cotidiene. Emanuel şi cei din jurul lui trăiesc prizonieratul nu în spațiul cu zgârcenie măsurat al vreunei celule, ci în carapacea cu care încearcă a se deprinde, dar care îi face mult mai atenți la tot ceea ce se petrece în trupul încorsetat şi le direcționează percepția către durată ca pentru a-i sesiza şi valorifica fluctuația. Ernest, bolnavul „sănătos" al sanatoriului, sintetizează întreaga problematică a romanului într-o frază de o considerabilă profunzime: „Acesta [corsetul] nu-l mai părăsesc niciodată. [...] Trebuie să-l îmbrac mereu [...] toată viața poate" [Blecher, 140]. Este maxima argumentare a unei „temporalități negative", în sensul că, deşi expresia *viață* presupune un sfârşit, o limită, în acest context, ea creează imaginea unei veşnice încercări. Un supliciu sisific pe care cel venit în Berck şi-l asumă din momentul încorsetării, o „eternă insomnie a vieții" în care funcțiile fiziologice sunt profund diminuate, psihicul rămânând într-un spațiu al visului şi al percepției fantastice.

Jocul de cărți al Isei, prin care aceasta încerca să-şi „câştige zilele", să mai adune la existența sa câteva luni, câțiva ani, creează senzația aproape grotescă a lipsei de relevanță pe care timpul obişnuit o câştigă; timpul perceput calendaristic îşi pierde semnificația proprie parcă într-un joc al hazardului în care trişarea este permisă şi, mai mult, simțită ca soluție salvatoare de la căderea în Marea Veşnicie. „Moartea este certă, asta înseamnă că ea este *întotdeauna posibilă* (s.n.), în fiece clipă, dar, tocmai prin asta, acel «când» al ei rămâne nedeterminat. Acesta va fi conceptul complet al morții: posibilitatea cea mai proprie (sic!), posibilitatea de nedepăşit, care însingurează, certă, indeterminată" [Lévinas, 85].

Metafora fotografiei apare şi în *Inimi cicatrizate*, lipsită însă de criza identității din romanul precedent. Privind trupul muribund al lui Quitonce, Emanuel are revelația *trecerii*, a urmelor pe care timpul bolnav le lasă asupra trupului şi, implicit, asupra spiritului uman. Este aceeaşi privire întoarsă spre un timp trecut, parcă dintr-o altă lume, dintr-o altă existență. Dacă în mod normal timpul are trei coordonate (trecut, prezent şi viitor), în textele scriitorului român, privirea este axată fundamental pe primele două, viitorul lipsind cu desăvârşire. Întreaga desfăşurare narativă pendulează între trecut şi prezent, realitatea conformându-se doar acestor două coordonate temporale. Nimic nu este anticipat, nimic nu este aflat înainte, totul este *readus* în actualitate, privit *de după* eveniment[2].

La fel ca şi imaginarul temporal, cel spațial va oferi aceleaşi sugestii ale limitării: „Berck e altceva decât un oraş de bolnavi. E o otravă subtilă. Intră de-a dreptul în sânge. Cine a trăit aici nu-şi găseşte locul nicăieri în lume. [...] Toți negustorii, toți doctorii de aici, farmaciştii, chiar şi brancardierii... toți sunt foşti bolnavi, care n-au putut trăi în alte părți" [Blecher, 154]. Pare că este un oraş damnat, în care, odată intrat, individul este schimbat fundamental, nemaiputând reveni la vechea sa condiție. Aceştia sunt „veşnicii bolnavi" de la Berck, care nu mai pot părăsi sanatoriul. Odată încarcerați în spațiul străMt al oraşului-corset, timpul a luat pentru ei alte caracteristici; ei au întotdeauna *trecutul* – niciodată *viitorul*. „Dincolo", în cotidianul exterior Berck-ului, este cu totul alt timp, ce presupune o durată de acum *anormală* pentru locuitorii parcă veşnicului sanatoriu, depozit de amintiri şi nostalgii.

Vizuina luminată (apărută fragmentar în reviste în perioada 1947-1970) propune o perspecitvă interiorizantă, o *privire înăuntru* prin lupa maximizantă a conştiinței naratorului. Spre deosebire de *Întâmplări în irealitatea imediată*, unde obiectul contemplării îl constituia în general lumea *din afară*, în cel din urmă roman al său, Max Blecher propune o nouă atitudine: este vorba de o restrângere la însuşi labirintul anatomic al trupului, care, paradoxal, echivalează cu o extindere a perspectivelor la nivelul imaginarului. Relațiile cronotopice capătă şi ele noi dimensiuni în această *vizuină luminată*: „...o cavernă intimă şi cunoscută, aceeaşi vizuină călduță şi iluminată de pete şi imagini neclare, care este interiorul trupului meu, conținutul «persoanei» mele de «dincoace» de piele" [Blecher, 233]. Sufletul, ca realitate psihologică, pare să fi dispărut definitiv, trupul, aspectul fizic al bolii căpătând dimensiuni obsedante; ceea ce apare cititorului este doar materia sensibilă guvernată de modificările provocate de limitele temporalității. Cavitățile profunde, secrete, dominate de întuneric şi umezeală sunt, după cum am mai arătat, spațiul care declanşează reveriile în proza

[2] Se poate observa că axa temporală care structurează majoritatea romanelor din perioada interbelică prezintă doar două determinări: evenimentele sunt întotdeauna percepute dinspre prezent spre trecut, iar dacă viitorul intervine în construcția narativă, şi acesta este, la rândul său, un viitor *în trecut*, un viitor amintit din perspectiva unui prezent al naratorului.

lui Max Blecher, incită imaginația şi descoperă visul. Romanul este nu atât un *jurnal de sanatoriu* – cum îl numeşte autorul –, ci un *jurnal de vise* [Țeposu, 23], în care realitatea este contrafăcută în regim oniric. Viața adevărată „scapă" în vis, iar visul reuşeşte să iasă de sub argumentul imaginației şi să se confunde cu realitatea. De fapt, în proza lui Max Blecher – chiar dacă nu suportă întotdeauna determinarea de *fantastică* – visul se identifică cu viața, iar amândouă sunt întotdeauna determinate de timp: „...ne imaginăm în fiece clipă viața şi viața rămâne valabilă pentru acea clipă şi numai pentru aceea şi numai aşa cum o imaginăm atunci. Este acelaşi lucru dar, a visa şi a trăi. În clipa când se desfăşoară visul întâmplările lui sunt valabile numai pentru momentele acelea nocturne din somn, după cum în trăirea de toate zilele, gândurile şi sentimentele sunt valabile numai pentru clipa când se petrec şi aşa cum le imaginăm în acea clipă" [Blecher, 260]. Şi aici, la granița dintre vis şi realitate apare incertitudinea, starea de minimă conştientizare din partea naratorului. Timpul nu mai este cel cunoscut din romanele anterioare, ci devine timpul-clipă, timpul relevant. Asemeni lui Proust, Blecher apelează la „clipa fondatoare"[3], acea clipă care, prin apariția sa în urzeala textului, instituie un focar de manifestare, o origine a unui eveniment oarecare ce îşi va demonstra însă ulterior importanța. Clipa ocupă un anumit interval în timp care nu are nimic dintr-un punct matematic, ci reprezintă mai degrabă o durată ce nu poate fi exact percepută în trecerea ei. „Când pusei carafa din nou pe masă, câteva secunde rămăsei amețit, ca un om beat [...], ca şi cum aş fi scoborât dintr-un vârtej amețitor care timp îndelungat m-ar fi învârtit pe loc până la zăpăceală şi leşin. Câți ani de zile durase băutul apei?" [Blecher, 239].

Naratorul este, mai mult ca oricând, contemplativ: el conştientizează senzațiile organice şi încearcă mereu să le analizeze şi să le surprindă în explicații ce le-ar putea salva din sfera de penumbră în care se desfăşoară. „La scara lui proprie, în postura de «centaur» în care rămâne pironit, prizonierul ghipsului, cu privirea dirijată de neîntrerupta orizontalitate a trupului, îmbină intuitivul cu raționalitatea" [Iosifescu, 130]. Această manieră bergsoniană de surprindere a senzațiilor organice este complementară unei absolute conştientizări a duratei, fapt ce determină imposibilitatea de a fixa prezentul, clipa „la care luăm parte" şi care „se petrece" în momentul actual.

Dincolo de anormalitățile fizice pe care le presupune boala, se află o luciditate extremă, atât în raport cu ceilalți, cât mai ales cu sine; o luciditate ce devine principala (dacă nu singura!) modalitate pentru bolnavul condamnat ghipsului şi gutierei de a-şi conserva condiția umană şi de a accepta teroarea Berck-ului. Conştiința individului continuă filtrarea senzațiilor, a nălucilor şi a viselor. Totul devine obiect de contemplare: chiar şi timpul cade în capcana speculațiilor. Un timp perceput ca aproape imobil în care bolnavii împart aceeaşi orizontalitate ce reduce experiențele pentru a declanşa reveriile interioare, imaginația refăcând o realitate ce le-a fost interzisă. Este un infinit de virtualități pentru care individul încearcă să reducă platitudinea gutierei la profunzimea introspecțiilor într-un timp ce nu s-a scurs încă.

[3] Termenul este folosit de Jean-Louis Vieillard-Baron în *Problema timpului: şapte studii filosofice*, Paideia, Bucureşti, 2000: „Clipele fondatoare sunt clipele de decolare a eului creator, deseori cu ocazia unei experiențe de memorie involuntară. În orice caz, nu este niciodată vorba de o problemă de voință" (p.153).

Bibliografie

Blecher, Max, *Întâmplări din irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*. *Vizuina luminată*, Aius, Craiova, 1999.
Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului românesc interbelic – o posibilă tipologie a romanului*, Libra, Bucureşti, 1998.
Iosifescu, Silvian, *Reverberaţii*, Eminescu, Bucureşti, 1981.
Lévinas, Emmanuel, *Moartea şi timpul*, Biblioteca *Apostrof*, Cluj, 1996.
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000.
Ţeposu, Radu G., *În căutarea identităţii pierdute*, prefață la Max Blecher, *Întâmplări din irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, Aius, Craiova, 1999.

THE PROBLEM OF EVIL AND GUILT IN THE ROMANIAN AND GERMAN POSTCOMMUNIST NOVEL

Roxana GHIȚĂ, Assistant Professor, PhD, University of Craiova

Abstract: My paper analyses the problem of evil and guilt in Romanian and German contemporary fiction which deals with both the communist era and the difficult 'confrontation' with it (Vergangenheitsbewältigung). My comparative approach focuses on two specific novels, Thomas Brussig's Helden wie wir (Heroes like Us) and Mircea Cartarescu's Orbitor (Glaring).

Keywords: German fiction, Romanian fiction, evil, guilt, communism

Îmi propun, în această lucrare, să analizez, din perspectivă comparatistă, problema răului şi a culpabilității în două romane contemporane care au ca temă atât trecutul comunist, cât şi dificila „confruntare" cu acesta (*Vergangenheitsbewältigung*): *Helden wie wir* (1995) de Thomas Brussig şi *Orbitor* (în special volumul al treilea al trilogiei, *Aripa dreaptă*, 2007) de Mircea Cărtărescu. Această temă este fundamentală în cele două texte, întrucât o pronunțată intenție etică orientează maniera în care cei doi scriitori înscenează, ficțional, "confruntarea" cu trecutul, deşi multe dintre tehnicile folosite țin de „arsenalul" tipic postmodern. Dacă perspectiva lui Brussig este una freudiană, iar cadrul de aplicație al interogațiilor sale rămâne unul strict social-politic, Cărtărescu, în schimb, nu se opreşte la Freud şi pune o tramă arhetipal-jungiană/gnostică la baza imensului său edificiu metafizic şi poetic. Răul nu este decât secundar unul politic, ceea ce-l interesează pe autor este răul major, metafizic, ontologic.

Helden wie wir (Eroi ca noi). Portretul burlesc al *Stasi*

Portretizarea *Stasi* este o temă centrală a romanului lui Brussig, care rescrie, de pe premisele unei farse postmoderne, istoria: zidul Berlinului a căzut nu în urma revoltei poporului german însetat de libertate, ci prin gestul scandalos al lui Klaus Uhltztscht, un anti-erou picaresc prin excelență, care îi pune pe fugă pe soldații însărcinați cu paza exhibându-şi penisul supradimensionat. Făcându-l pe Klaus să devină, la invitația tatălui său, membru al Securității de stat, Brussig îşi creează mijloacele narative prin care poate ilustra mecanismele de represiune din interior, şi, în acelaşi timp, înscena o pătrundere ficțională în psihicul agresorilor (*Täter*). Un capitol întreg din roman se axează pe descrierea activităților din cadrul centralei *Stasi* unde este alocat Klaus, a membrilor acestei noi "familii" în care el se integrează, antrenamentului pe care trebuie să-l parcurgă şi a misiunilor la care participă. Satira lui Brussig atinge, aici, apogeul: *Stasi* apare drept o adunătură de jalnici incompetenți, de bufoni ridicoli, produse în serie ale sistemului pe care aceştia îl perpetuează, identificându-se cu o mână de clişee ideologice digerate de jumătate. Confruntat cu acest tablou dezolant al realității Securității, Klaus începe să se îndoiască de faptul că a ajuns, într-adevăr, în rândurile acelui legendar organism care, „după cum ştie toată lumea, controlează pe fiecare şi despre care se vorbeşte numai în şoaptă" (153).

Există, în mod evident, o dilemă importantă în această portretizare burlescă a *Stasi*: cum poate fi explicat sistemul înfricoşător de opresiune al RDG-ului, dacă Securitatea nu este decât o trupă de clovni? Cu siguranță, există elemente în text care lasă să se întrevadă, în ciuda exagerărilor umoristice, adevăratul caracter represiv al acțiunilor *Stasi*, dintre care cea mai reprobabilă este răpirea, de către Klaus, a unei fetițe, pentru ca mama acesteia să se supună condițiilor puse de Securitate. Totuşi, nu poate fi negat faptul că, prin trivializarea *Stasi* pe care o instrumentalizează romanul, se minimizează rolul acesteia ca instrument al terorii în slujba aparatului de putere. Este motivul pentru care Brussig a fost atacat de o parte a criticilor, care i-au reproşat că a transformat prezența ficțională a *Stasi* într-un spectacol al trupei Monty Python (Thomas Kraft) sau că ar fi, de-a dreptul, un apărător al acesteia (ceea ce este, evident, absurd dacă ținem cont de execuția nemiloasă la care romanul supune statul RDG cu toate instumentele sale de putere). Trebuie, mai degrabă, să recunoaştem paradoxul cu care ne confruntă romanul şi să căutăm să-l explicăm. Dacă cei mai mulți critici s-au mărginit la a sublinia poziția ambivalentă a textului în chestiunea *Stasi*, Paul Cooke, care a coeditat un volum dedicat temei Securității în literatura germană dinainte de şi după 1989,[1] oferă o explicație convingătoare, analizând poziția lui Brussig pe fundalul disputelor legate de *Stasi* în Germania reunită. Teza sa centrală, elaborată pe larg în *Representing East Germany since Unification: From Colonization to Nostalgia* (2005) este legată de nemulțumirea scriitorilor din Est față de modul în care a fost instrumentată public imaginea oficială a fostei RDG de către politicile culturale şi de stat dirijate din Vest, pe fundalul a ceea ce Cooke numeşte "colonizarea Estului de către Vest". Pentru a justifica asimilarea fostei RDG în interiorul democrației liberale a RFG-ului astfel extins, Republica Democrată era prezentată, unilateral, drept un stat al terorii în care toate dimensiunile vieții publice şi private erau controlate de *Stasi*. „Cu toate acestea, ceea ce la început poate fi considerat o reacție sfidătoare la adresa stereotipării vestice", subliniază Cooke, „se poate uneori înțelege mai bine ca parte a unui *trend* autoreflexiv mai sofisticat, prin care autorii [din fosta RDG, *n.a.*] încearcă să ofere o reprezentare mai autentică a experienței germanilor din Est decât cea pe care o găseau în discursurile oficiale". În toate aceste romane, se problematizează „diviziunea binară a populației în victime şi agresori, pentru a se sugera o istorie şi o experiență a Germaniei de Est mai diferențiată" (2005:61-62). Astfel, poziția hibridă a lui Brussig în portretizarea aparatului de putere al RDG-ului (Cooke se inspiră, aici, din teoriile lui Homi Babha cu privire la natura hibridă a perspectivei colonizatului) serveşte atât confirmării naturii opresive a acestuia, cât şi criticării faptului că identitatea RDG-ului a fost instrumentalizată, în discursul oficial, drept *Stasi-Staat*, "stat *Stasi*" (Cooke, *id.*, 75). Dimensiunile criticii lui Brussig sunt, însă, chiar mai cuprinzătoare de atât, întrucât, prin banalizarea *Stasi*, el atacă şi atitudinea germanilor din Est de a-şi ascunde propria vină în spatele demonizării Securității. Interpretarea lui Cooke coincide cu analiza lui Stephen Brockmann (1999), poziția celor doi critici fundamentându-se, de fapt, pe verdictul dat de psihanalistul Hans-Joachim Maaz. După propriile mărturii, Brussig a scris romanul pornind de la "psihograma" colectivă a RDG-ului pe care a elaborat-o, în 1990, psihanalistul Hans-Joachim Maaz, de orientare freudiană. *Der Gefühlsstau* (*Blocajul emoțional*) radiografiază metodele prin care sistemul de represiune al "socialismului real existent" a produs deformarea

[1] *German Writers and the Politics of Culture: Dealing with the Stasi* (2003).

psihică a individului în RDG: alienarea față de nevoile naturale ale omului, blocajul emoțional şi scindarea personalității. În centrul romanului stau mecanismele opresiunii care, puse în acțiune, în moduri diferite, de instituțiile statului, l-au făcut pe Klaus să internalizeze de mic copil valorile şi normele societății comuniste şi să se simtă culpabil pentru orice transgresare, reală sau imaginară, a lor. Supraeul este instanța care guvernează procesele prin care, atunci când individul consideră că a făcut ceva "rău" (ceva care contravine normelor sociale pe care le-a asimilat, chiar dacă acest lucru este dezirabil pentru eu), se declanşează conştiința vinovăției.

Într-o carte din 1992, *Die Entrüstung. Deutschland Deutschland. Stasi, Schuld und Sündenbock* (*Indignare. Germania Germania. Stasi, vinovăție şi țap ispăşitor,* 1992), Maaz continuă elaborarea psihogramei germanilor din Est, analizând situația de după reunificare. Transformarea *Stasi* în țap ispăşitor ar fi permis cetățenilor fostei RDG „să facă dispărută, în fața divinității copleşitoare şi monstruoase a Securității, chestiunea vinovăției individuale şi colective", explică Brockmann, care sugerează, tot în vână maaziană, că acelaşi lucru s-a întâmplat cu figura lui Hitler, transformată după război, „în mod convenabil, în depozitar al vinei colective", prin aceasta eludându-se orice responsabilitate personală (1999:155).

Țelul satiric al lui Brussig este clar: romanul îşi propune, pe de o parte, să combată tendințele colective, vizibile imediat după 1989, prin care vina de a fi sprijinit, într-o formă sau alta, sistemul comunist este reprimată sau minimizată în discursul public de deculpabilizare (în special în fața instanțelor publice din Germania de Vest, extrem de critice şi de acuzatoare). Pe de altă parte, textul oferă adevărata soluție de regenerare socială: acceptarea vinii comune de a fi susținut, atât activ ca membri *Stasi* şi "colaboratori inoficiali" (IM, *inoffizieller Mitarbeiter*, denumirea informatorilor), cât şi pasiv, regimul. Să remarcăm şi subtila, extrem de interesanta "corecție" pe care Brussig o propune teoriei banalității răului a lui Hannah Arendt, după care faptele călăilor sunt explicate prin lipsa de imaginație (morală) care îi face să se supună orbeşte, mecanic, ordinelor. Brussig arată, dimpotrivă, că identificarea emoțională, din diferite motive şi cu diferite scopuri, cu ideologia, este un factor extrem de puternic care influențează comportamentul oamenilor. Noi direcții în psihologie, contestând verdictul lui Arendt ca fiind prea simplist, susțin concluzii asemănătoare: „Oamenii fac un rău masiv, dar nu pentru că nu sunt conştienți de ceea ce fac ci pentru că ei consideră că este corect. Acest lucru este posibil deoarece se identifică activ cu grupurile a căror ideologie justifică şi aprobă opresiunea şi distrugerea altora" (Haslam-Reicher, 2008:18).

Un cititor atent va observa, cu siguranță, că această vină, să-i spunem post-1989, vine la Klaus să înlocuiască sentimentul de culpabilitate exacerbat care-i fusese inoculat în familie. Ar exista, aşadar, un complex al vinovăției cu efecte negative, deformatoare asupra personalității, şi o vină constructivă, ca cea în slujba căreia se pune romanul, care, asumată individual şi colectiv, ar constitui calea (singura cale) de vindecare şi de depăşire a trecutului. Aceasta este, încă o dată, teoria psihanalitică a lui Maaz, la care Brussig aderă, şi aici, cu fidelitate: după 1989, ar fi trebuit să urmeze un „travaliu de doliu", dureros, prin care germanii din Est s-ar fi maturizat (ar fi ieşit din faza fixației orale şi anale a mentalității de dependență față de stat). Acest proces ar fi trebuit să cuprindă: „pedepsirea vinovaților, recunoaşterea complicității (pasive) a majorității, asumarea vinovăției, exprimarea indignării îndreptățite, a furiei şi a urii, durerea pentru suferințele îndurate, pentru umilirile şi rănile

moştenite, tristeţea faţă de limitările, deformările şi posibilităţile de viaţă ratate şi, în cele din urmă, tristeţea faţă de pierderea obişnuinţelor vieţii comune, care oferiseră sprijin şi protecţie şi care ţineau de identitatea colectivă a RDG-ului“ (Maaz, 1990:157). Acest lucru nu s-a întâmplat, în opinia lui Maaz, pentru că euforia căderii Zidului şi a reunificării, care a urmat foarte repede, au blocat acest proces necesar, de aici decurgând toate problemele grave cu care s-a confruntat şi se confruntă societatea germană până în prezent. Cu toate acestea, se pune întrebarea dacă insistarea asupra vinovăţiei colective ca parte centrală a travaliului de doliu ar fi aşa de benefică, după cum susţine Maaz, şi dacă da, în cazul precis al lui *Eroi ca noi,* cum se poate explica efectul în întregime pozitiv pe care l-ar aduce această asumare a culpabilităţii, pe care o cere Klaus prin exemplul propriu, faţă de efectul în întregime negativ al tendinţei paranoice de autoînvinovăţire care a condus la deformarea personalităţii sale sub regimul socialist. Recitindu-l pe Freud în *Disconfort în cultură* (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930), observăm că modelul său teoretic de explicare a sentimentului de vinovăţie coincide cu concepţia lui Maaz doar până la un anumit punct: autoritatea părinţilor este, în prima etapă a vieţii, instrumentul prin care copiilor li se induce culpabilitatea, acest rol fiind preluat, odată cu stabilizarea supraeului, de către societate, care menţine şi adânceşte sentimentul de vinovăţie pentru a putea controla mai bine raporturile dintre indivizi.[2] Cu toate acestea, faţă de optimismul lui Maaz, viziunea lui Freud este una extrem de pesimistă: sentimentul de vinovăţie este o forţă represivă indispensabilă civilizaţiei, şi de aici se trag nefericirea omului modern şi impulsurile sale autodistructive. Aplicând o interpretare freudiană şi nu maaziană la romanul lui Brussig, Brockmann (1999:158) sugerează un sfârşit mult mai pesimist: moartea tatălui şi castrarea sa simbolică de către fiu nu fac decât să perpetueze tirania acestuia (aşa cum tatăl primordial, odată ucis, se transformă în dumnezeul monoteist tiranic). Astfel, faptul că fiul îşi asumă vinovăţia şi îşi canalizează sentimentele de agresiune asupra tatălui nu are rezultatul scontat, chiar dacă, după Maaz, acest lucru este „relativ pozitiv şi sănătos“. O indicaţie a faptului că, într-adevăr, viaţa într-o societate liberal-democratică nu garantează lipsa opresiunii, în forme mai subtile, însă, faţă de statul totalitar, este amănuntul că, odată ajuns în Vest, după 1989, Klaus devine star porno: subjugării corpului de către ideologie îi urmează subjugarea corpului de către mercantilismul economiei de piaţă. Singura soluţie pe care o poate propune Brussig este asumarea trecutului şi vindecarea prin umor, pentru că, aşa cum punctează Foell şi Twark (2003:191), psihicul colectiv al germanilor din Est va putea ieşi de sub influenţa nefastă a *Stasi* doar râzând de aceasta.

Orbitor. Aripa dreaptă

În momentul în care este arestat, Mircea, eroul trilogiei, trăieşte un sentiment de irealitate (care îi va reveni, sistematic, în timpul revoluţiei din stradă), provenind dintr-o fundamentală neconcordanţă ontologică, percepută cu acuitate: „Cum puteai fi atunci arestat într-o frumoasă dimineaţă cu cer albastru? Cum puteau fi tranşee, tancuri, oameni rupţi în bucăţi printre copaci înfloriţi şi iarbă înaltă până la brâu? Dar monştrii şi demonii nu trăiau doar acolo, în iadurile lor. Într-o bună zi se arătau în plin soare, te urmăreau printre sălcii cu

[2] „Cunoaştem, aşadar, două origini ale sentimentului vinovăţiei, cel din frica faţă de autoritate şi mai târziu cel din frica de supraeu. Primul îl forţează pe om să renunţe la satisfacerea instinctelor, al doilea conduce în plus, întrucât supraeului nu i se poate ascunde persistenţa dorinţelor interzise, la pedepsire“ (Freud, 1955:486).

mâțișori înverziți, te înșfăcau pe-o străduță pașnică, unde nimic rău nu părea cu putință“ (II, 332).

Problema ridicată de Mircea în pasajul de mai sus ține de determinarea naturii răului uman, așa-numita antropodicee: cum pot ființele umane să-și facă rău, cum pot exista crime și războaie? Este întrebarea, poate, cea mai tulburătoare pe care și-o poate pune ființa umană, și care a devenit din ce în ce mai acută după experiența celor două războaie mondiale, a genocidurilor și a totalitarismelor secolului al 20-lea. Din perspectiva omului religios, antropodiceea acompaniază, inevitabil, teodiceea: cum poate exista răul în lume dacă Dumnezeu este întruchiparea bunătății și a dreptății, a omniscienței și atotputerniciei?

Pentru a răspunde la aceste întrebări, va trebui să diferențiem între răul istoric și ceea ce am putea numi rău ontologic, inerent naturii umane. Observăm că instanțele care produc și perpetuează răul real al totalitarismului, și mă refer în primul rând la Securitate, sunt conturate, în roman, mult mai șters față de cele care guvernează răul mitic și sunt, în general, expuse ridicolului, printr-o demitizare satirică asemănătoare celei instrumentate de Brussig. Mai ales într-un roman conspiraționist ca acesta, Cărtărescu ar fi putut descrie Securitatea drept o organizație ocultă, o confrerie mistică, un mecanism teribil, care să aibă controlul absolut asupra vieților omenești și să reprezinte o forță narativă și simbolică egală cu Știutorii, o confrerie mitică ce are ca scop, de-a lungul secolelor, scrierea Cărții de către Mircea.[3] Infailibilitatea ochiului atotvăzător le aparține însă doar ultimilor, sau lui Mircea însuși, care-și scrutează, ca demiurg, populația *Orbitor*-ului, sau divinității supreme.[4] Există un vădit dezechilibru între felul în care sunt portretizate mecanismele răului real și cele ale răului mitic, deși volumul al III-lea este consacrat prezentării celor dintâi, prin care a fost distrusă o națiune întreagă, precum și efortului colectiv de îndepărtare a acestui rău istoric, prin revoluție. Forța imaginativă extraordinară cu care se desfășoară imaginația cărtăresciană a terifiantului rămâne rezervată răului mitic (observația se aplică și în ceea ce privește fascinația manifestă pentru imaginarul sado-masochist, pe care Cărtărescu o împărtășește cu Kafka). Nu există o figură de torționar veritabil în rândul forțelor de represiune, adevărații călăi, care se dedau unor acte de cruzime inumană, sunt tot conducătorii Știutorilor: să ne reamintim descrierile amănunțite și recurente ale aparatelor și ale instrumentelor de schingiuire, sau scenele terifiante ale torturării Ceciliei și Cocăi.[5] Imaginea arhetipală care ilustrează relația dintre călău și victimă, păianjenul devorând fluturele, nu este deloc concretizată în planul Securității, deși ar fi fost un prilej extraordinar. Coca este identificată direct, în text, drept victima arhetipală: „Era victima dintotdeauna, singură și neputincioasă, la cheremul călăului ei, în celula îngropată adânc în pământ“ (II, 425), deși călăul este un Știutor, într-o casă din Amsterdam.

[3] Această portretizare de factură kafkian-orwelliană este destul de răspândită în proza (re)publicată după 1989 în spațiul românesc (cf. Cesereanu, 2001).

[4] Același fenomen îl întâlnim în cazul dictatorului. Un construct al ultimului Ceaușescu drept chintesență a demonismului, la polul opus copilului divin (având în vedere că împarte cu acesta același tip de concepție craniană miraculoasă) ar fi putut fi elaborat de Cărtărescu, însă nedezvoltarea temei în structura volumului al III-lea (nu i se acordă mai mult de o pagină) împiedică o reală consolidare − atât narativă cât și simbolică − a acestei (posibile) legături speculare.

[5] „Timp de ore-n șir, corpul de carne, sânge și nervi al tinerei femei a cunoscut întreaga suferință umană și i-a depășit limitele“ (I, 342).

Aceste diferenţe sunt prea masive şi sunt urmărite, consecvent, de-a lungul trilogiei, pentru a fi vorba de o simplă întâmplare: din contra, totul pare să fie rezultatul unei strategii auctoriale prin care cititorul este confruntat, pe de o parte, cu figuri care exudă forţa arhetipului unipolar al răului pur (conducătorii Ştiutorilor, Victor) şi, pe de altă parte, cu personaje care încarnează răul istoric, dar care transmit mesajul banalităţii răului (în filieră arendtiană).[6] Pentru a găsi explicaţia acestui lucru, trebuie să apelăm, aşa cum am anunţat déjà în introducere, la teoria jungiană a răului, de data aceasta, cel istoric. În *Psihologie şi religie* (1938/1940), când Europa era confruntată cu teroarea nazistă, Jung notează: „Uitaţi-vă la incredibila sălbăticie care se întâmplă în lumea noastră aşa-zis civilizată: totul vine de la fiinţele umane şi de la condiţia spirituală în care se găsesc. Uitaţi-vă la motoarele diabolice ale distrugerii: Ele sunt inventate de gentlemeni perfect inofensivi, rezonabili, cetăţeni respectabili care sunt tot ceea ce ne-am putea dori. Şi când totul este dat la iveală şi iadul de nedescris al distrugerii este lăsat liber, nimeni nu pare responsabil. Se întâmplă, pur şi simplu, şi totuşi este produs de om“ (85). În *Istoria şi psihologia unui simbol natural* (1937), găsim explicaţia psihologică a acestui fenomen. Similar cu Arendt, Jung consideră că oamenii obişnuiţi pot deveni cei mai mari criminali, în anumite condiţii, şi anume când arhetipul umbrei, în loc să fie acceptat şi integrat în mod conştient în structura dinamică a psihicului, este reprimat sau suprimat. Atunci el ia în stăpânire întreaga personalitate şi începe să acţioneze în real, luând forme din ce în ce mai terifiante.[7] Trebuie observat că, în momentul în care umbra preia controlul, omul îşi pierde liberul arbitru, devenind posedat de acea forţă arhetipală din inconştient. De aceea, este foarte important ca procesul individuaţiei să înceapă cu această primă etapă, deşi extrem de dureroasă, a confruntării cu propria umbră.

Referinţele textuale directe îl identifică pe Victor, fratele geamăn pierdut al lui Mircea, cu anticristul, maleficul şi, într-adevăr, (auto)biografia lui constituie un fel de mini-enciclopedie a răului. Personajul său nu are consistenţă reală ci pare un simplu vehicul al unei idei, arhetipul răului, ceea ce arată că ponderea lui trebuie evaluată în plan simbolic. Se conturează şi o explicaţie posibilă a caracterului malefic al celui din urmă: fie un accident genetic, fie separarea (prin intervenţia forţei conspiraţioniste a Ştiutorilor) de Mircea, după cum speculează chiar el, îl lipseşte de mecanismele neuronale necesare producerii substanţei P, de unde ar rezulta că incapacitatea de a simţi suferinţa se găseşte la sursa răului (cumva în aceeaşi notă cu interpretarea jungiană a lui Iov, după care Yahveh cel amoral ajunge să acceadă la conştiinţa morală doar prin experimentarea suferinţei umane în ipostazierea sa ca Isus). Neputând trăi, în propriul trup, suferinţa, Victor nu îl poate înţelege pe celălalt, nu se poate ipostazia şi astfel nu poate forma o conştiinţă etică aptă de a-i interzice să facă rău celuilalt. Omul dezvoltă această conştiinţă prin proiecţia imaginară a propriei suferinţe asupra semenului său, întrucât, după cum repetă Mircea obsedant în timpul scenelor de violenţă din timpul revoluţiei, nu poţi avea acces direct la suferinţa celuilalt, nu poţi simţi ce simte un altul. Acest diagnostic îi corespunde celui dat de Hannah Arendt, care localizează răul produs

[6] Cel mai clar se arată acest lucru în aceea că autorul l-a gândit pe Stănilă drept prototip al Securităţii reale, o structură în care, chiar la cele mai înalte niveluri, „nu dai decât de incapabili, de misticoizi geto-dacici, de mâncători de unguri pe pâine, de inşi pătrunşi de câmpul de forţe al românismului, cu nimic mai diabolici, nici mai deştepţi decât săracul Ionel“ (II, 116, subl. în text, n.a.).

[7] Arendt explică acest lucru printr-o stare psihică de „rupere de realitate“ şi „pură inconştienţă“ (incapacitatea de a reflecta şi a-l înţelege pe celălalt) care apare în urma identificării cu rolul de rotiţă într-un angrenaj birocratic (2008:350).

de Eichmann în incapacitatea de a imagina suferința celuilalt, de a gândi din perspectiva sa, din cauza absenței reflecției empatice. Încă o dată, suferința este văzută ca absolut necesară, de data aceasta nu din unghiul transcendental al mântuirii, în sens creştin, ci din cel al eticii umane, care nu îşi poate găsi fundamentul, sugerează Cărtărescu, în afara unei imaginații empatice − *caring imagination*, este termenul pe care îl propune profesorul de filozofie Maurice Hamington (2004), ca central oricărei moralități sociale.

Prin separarea gemenilor, Victor a devenit, în interpretarea mea, ipostazierea umbrei (acest arhetip apare, de obicei, reprezentat prin persoane de acelaşi sex) care a blocat dezvoltarea normală a eului, în timp ce Mircea, rupt de dublul său negativ, a devenit un eu alienat şi a fost împiedicat să inițieze un proces al individuației. Probabil pentru a compensa această pierdere (inconştientă), s-a fixat asupra figurii mamei. Astfel, Mircea a ajuns să fie stăpânit de una din reprezentările arhetipului Animei, care este, prin opoziție, complet suprimat în Victor. Acesta, în calitate de umbră pierdută, este „fantoma ce-a bântuit, de la primul ei rând, această carte ilizibilă, stafia ce noapte de noapte a coborât şi-a urcat nesfârşitele paliere ale minții mele, făcându-mă să urlu de o groază vecină cu nebunia“ (III, 566). Citită ca traseu de recuperare a umbrei, cartea *Orbitor*-ului îşi poate, astfel, justifica ponderea inegală acordată celor doi frați, în planul de suprafață (al conştientului), acolo unde Victor nu are cum să pătrundă decât în ultima clipă, cea a unificării.[8]

Ceea ce povesteşte, în final, *Orbitor* este dezastrul produs în ființa umană şi de către aceasta atunci când umbra este reprimată. În termeni care arată fără echivoc că ideea jungiană a acestui arhetip se află în spatele constructului literar al personajului Victor, acesta este descris ca vânătorul Nimrod care „supraviețuieşte în noi oricât l-am înveli în al şaselea strat cortical şi oricât de departe am împinge *imitatio Cristi*“ (III, 562). Nimrod este una dintre figurile biblice care, în mod tradițional, întruchipează răul pe care creştinismul a încercat să-l reprime, excluzându-l din imaginea divinității. Rezultatul este unul devastator, avertizează Jung: încercând să imite această imagine incompletă a divinității (să notăm că nu numai răul a fost exclus din ea, ci şi femininul), oamenii „îşi neagă aspectele inferioare şi distructive din psihic şi devin, astfel, sursele răului în istorie“ (Lammers, 176). Să nu uităm că Jung vede exprimate şi la nivel colectiv toate procesele care au loc la nivelul psihicului individual. Pătrunzător formulate de Mircea, interogațiile sale oferă primele indicii în acest sens: „dacă Securitatea, stăpâna lumii, nu era altceva, în cele din urmă, decât înseşi mulțimile sumbre, scufundate în frică, frică bestială şi fără obiect. *Dacă nu cumva era în noi, dacă nu era răul, noaptea şi teroarea din noi*“ (II, 116, subl. în text, *n.a.*). Faptul că Victor îşi sfârşeşte povestirea ororilor comise de-a lungul vieții prin crimele din timpul revoluției române este un alt indiciu capital. Sosind în Bucureşti exact în ziua fugii dictatorului, Victor se distrează omorând la întâmplare, cu un AKM, oameni nevinovați, pe străzi, în blocuri: *Victor reprezintă, aşadar, figura colectivă a teroristului*.[9] Unul dintre procesele simbolice cele mai

[8] Dacă citim, ca în cazul lui Hesse, întreaga operă cărtăresciană din perspectiva mitopoetică, mai precis din perspectiva jungiană ca un proces al individuației desfăşurat în şi prin intermediul scriiturii, atunci scrieri ca Travesti, de exemplu, vor apărea drept confruntări cu arhetipul animei, etapă la fel de necesară ca cea a integrării umbrei.

[9] Trecând în revistă toate teoriile cu privire la identitatea teroriştilor, Cesereanu citează pe larg un text din lucrarea „Însemnări din zilele revoluției. Decembrie 1989“, apărută în 1990 la Editura Militară, care procedează la o „demonizare a Securității şi a "teroriştilor", la modul grotesc şi absurd“ (2004:194) şi care, cred eu, ar fi putut constitui sursa de inspirație a lui Cărtărescu în ceea ce priveşte portretul lui Victor. În orice caz,

interesante din timpul revoluției a fost metamorfozarea securiștilor/terorişti în monştri, apoi în străini (arabi, ruşi) şi, printr-o combinație *sui generis* între „practica otomană a dervişismului şi mitul iudaic al golemului, în automate orfane crescute în izolare pentru a asculta ordinele unui conducător malefic“ (Siani-Davis, 2005:285). În acest mod, românii ar fi căutat să se elibereze de „reziduurile nocive ale trecutului“ (*ibid.*), expulzând, simbolic, răul din corpul social. Urmând aceeaşi linie de argumentare, s-ar putea afirma că, prin procesul de *scapegoating* care caracterizează externalizarea umbrei în scopul repudierii ei, românii i-au identificat pe cei doi conducători cu răul care subjugase societatea şi, prin executarea acestora, s-au simțit eliberați de el.[10] Or, ceea ce arată *Orbitor* este că *acesta este drumul greşit: fără acceptarea răului ca parte integrantă a inconştientului colectiv, acesta nu va putea fi niciodată integrat la nivel superior şi va continua să erupă în formele cele mai nocive.* Precum *Eroi ca noi*, dar de pe alte premise, şi *Aripa dreaptă* atrage atenția asupra imperativului unei asemenea asumări şi, totodată, asupra rejectării acestui drum de către majoritatea populației, care se dovedeşte incapabilă de a iniția acest proces dureros, însă necesar, al investigației interioare: „Şi cine, dacă priveşte sincer în propriul suflet, nu e, de fapt, şi el puțin securist? Cine nu şi-a pârât colegul în vreo şedință de partid […]? Cine-a avut puterea să reziste când securistul fabricii, şcolii, IAS-ului i-a propus să facă note informative? *Dar nimeni nu priveşte-n propriul suflet.* Li se pare că asta nu contează, că ei sunt oameni mărunți, care trebuie să trăiască şi ei pe lângă alții…“ (III, 54, subl. în text, *n.a.*).

Reunificarea dintre eu şi umbră în procesul atingerii unei forme de conştiință superioare este un imperativ, aşadar, atât pe plan individual cât şi colectiv: poate şi pentru a exemplifica aceasta cu propria viață, Mircea a trebuit să fie Alesul…

Concluzie

Atât *Helden wie wir* de Thomas Brussig cât şi *Orbitor* de Mircea Cărtărescu dezvoltă, în ceea ce priveşte portretizarea poliției secrete, perspectiva arendtiană a banalității răului. În plus, în ceea ce priveşte vinovăția şi responsabilitatea în confruntarea cu trecutul comunist, ambele romane par să susțină ideea unei vini colective şi a unei asumări colective a responsabilității: Brussig în mod apăsat, moral şi chiar moralizator, făcând din aceasta unul dintre principalele mesaje ale cărții, Cărtărescu mai degrabă indirect, integrând-o unei extinse şi complexe viziuni metafizice şi spirituale. Această *Schuldfrage*, cum este cunoscută, în Germania, problema vinovăției, este, în sine, extrem de complicată, lucru care nu poate surprinde pe nimeni. Noțiunea de vină colectivă a fost dezbătută intens, din multiple puncte de vedere, şi există personalități faimoase care s-au plasat, de-a lungul timpului, în rândul ambelor tabere, de susținători şi de opozanți. Brussig se bazează pe abordarea psihanalitică de factură freudiană a lui Hans-Joachim Maaz, însă şi Jung a fost, după al Doilea Război Mondial, un avocat al vinii colective, cu argumente provenind din propria sa viziune asupra naturii psihicului uman. Jung atrage, de altfel, atenția şi asupra pericolului pe care îl implică

asemănările sunt izbitoare, de la ideea „distracției“ prin uciderea cu sânge rece, ca „nişte semizei strivind muşuroiul de furnici“, trecând prin cinismul argumentat filosofic, până la detaliul drogării, prin „injecții ale forței“ (Cesereanu, *id.*, 195-196).

[10] Termenul de *scapegoating* a fost consacrat de analizele lui René Girard, după care o comunitate aflată în stare de criză externalizează un „țap ispăşitor“, o victimă care devine „Celălalt“, complet demonizat, şi prin sacrificarea căreia se restabileşte echilibrul în țesutul social şi se asigură supraviețuirea comunității.

sentimentul de superioritate şi de aroganţă al celor care se erijează în judecători morali, ca şi cum ei ar fi deasupra acestor slăbiciuni umane: cazul Germaniei naziste ar trebui să dea de gândire tuturor europenilor, tuturor oamenilor, că "demonii" nu au dispărut, ci se găsesc, activi, în interiorul psihicului uman, ceea ce face oricând posibilă repetarea unei asemenea catastrofe.[11] Susţinând, pe urmele lui Maaz,[12] că fără o interogaţie a propriului sine şi fără această asumare, atât individuală cât şi colectivă, a vinovăţiei, nu poate exista vindecare şi "despărţire" reală de trecut, Brussig îşi transformă romanul într-o armă îndreptată împotriva germanilor din Est care, în viziunea sa, au refuzat această culpă colectivă, transformând *Stasi* într-un ţap ispăşitor. Cărtărescu creează un arhetip jungian al răului, dar, prin intervenţia justiţiei divine, a Apocalipsei, eludează discuţia responsabilităţii morale în planul real al perioadei postcomuniste din România; i se poate opune faptul că, punând problema la nivel general şi transferând-o în psihologic-universal şi spiritual-religios, nu atinge în mod direct nucleul fierbinte al chestiunii concrete a vinovăţiei. Rămâne de discutat în ce măsură asumarea vinii colective ar escamota, de fapt, doar fuga de cea individuală şi blocarea procesului de găsire şi de pedepsire a vinovaţilor legali, cum susţin mulţi intelectuali români, confruntaţi cu faptul că nu a existat, în România, o adevărată dezbatere a *Schuldfrage.*[13] Maaz, dar şi Jung, văd toate aceste aspecte ca fiind complementare, iar Ralf Dahrendorf susţine că vina colectivă ar trebui înţeleasă ca „responsabilitate colectivă care îi forţează pe cei responsabili să răspundă, prin efort comun, […] pentru răul pe care l-au făcut. O asemenea vină nu-l implică pe individ ca persoană, ca fiinţă umană, […] ci în rolul său de membru al unei colectivităţi, aşadar ca cetăţean german" (*cf.* Olick, 2005:198).

Cea mai elaborată şi celebră abordare a fenomenului de *Schuldfrage* îi aparţine, cum se ştie, lui Karl Jaspers, într-o lucrare care poartă chiar acest titlu, publicată în 1946. Deşi nu este interesat de aspectele psihologice ale problemei, ca Jung, filozoful se apropie de poziţiile de mai sus în ceea ce priveşte vina politică, unul dintre cele patru tipuri de vină pe care le pune în discuţie: aceasta este colectivă, pentru că „oricine este co-responsabil (*mitverantwortlich*) pentru felul în care este guvernat" (17), deci germanii ar fi, toţi, răspunzători pentru faptul că au permis existenţa regimului nazist. Celelalte tipuri de vină sunt cea criminală, pentru care trebuie găsiţi şi pedepsiţi vinovaţii, în cadrul juridic de rigoare, vina morală şi vina metafizică. Vina morală îi aparţine în exclusivitate individului, fiind negociată şi stabilită de propriul său for interior. Vina metafizică, însă, şi aici apare din nou dimensiunea colectivă, este extinsă asupra tuturor: în primul rând, orice individ care a asistat, pasiv, la crime şi fărădelegi, dar, în cele din urmă, fiecare este „co-responsabil" pentru că „dacă nu fac ce pot pentru a [le] împiedica, atunci sunt co-vinovat" (18). Instanţa de judecată este, aici, Dumnezeu. Dacă romanul lui Brussig are în centru, fără nici un dubiu, vina politică şi cea morală, *Orbitor* este mult mai complex şi mai ambiguu: pe de o parte, se pot găsi referiri la toate cele patru tipuri de vină, pe de altă parte, culpele sunt, în diverse forme, problematizate şi "generalizate" (uneori, ocultate) ca liabilităţi universale ale naturii umane.

[11] Cf. eseul *După catastrofă* (Nach der Katastrophe), publicat în Neue Schweizer Rundschau, 13, 1945-46.
[12] Din nou, Jung este de aceeaşi părere, cf. discuţia despre "psihologia vinovăţiei" şi teoria lui Jung, în Olick (2005).
[13] Sorin Antohi notează: „s-a văzut […] după căderea comunismului de stat, că ideea unei vinovăţii generale fără vinovaţi este versiunea noastră pentru "distanţarea de trecut", Vergangenheitsbewältigung" (1999:245). Există luări de poziţie asemănătoare, printre alţii, la Ruxandra Cesereanu şi Vladimir Tismăneanu.

Bibliografie

Antohi, Sorin, *Civitas Imaginalis. Istorie şi utopie în cultura română*, Polirom, 1999.
Arendt, Hanna, *Eichmann la Ierusalim. Raport asupra banalităţii răului*, traducere de Mariana Neţ, Humanitas, Bucureşti, 2008.
Cărtărescu, Mircea, *Orbitor*, 3 vol., Humanitas, Bucureşti, 2007.
Cesereanu, Ruxandra, „Imaginea Securităţii în literatura română în comunism şi postcomunism - studiu de caz-", în *Caietele Echinox, Postcomunism şi postcolonialism*, 1, 2001, pp. 124-138.
Cooke, Paul, *Representing East Germany since Unification: From Colonization to Nostalgia*, Berg, New York, 2005.
Brockmann, Stephen, *Literature and German Reunification*, Carnegie Mellon University, Pennsylvania, 1999.
Brussig, Thomas, *Helden wie wir*, Verlag Volk und Welt, Berlin 1995.
Foell, Kristie, Twark, Jill, „Bekenntnisse des Stasi-Hochstaplers Klaus Uhlzscht: Thomas Brussig's Comical and Controversial *Helden wie wir"*, în *German Writers and the Politics of Culture: Dealing with the Stas*i, ed. Cooke, Paul, Plowman, Andrew, Basingstoke, Palgrave, 2003, pp. 173-194.
Freud, Sigmund, „Das Unbehagen in der Kultur", în *Gesammelte Werke* 14, 1955, pp. 419-506.
Haslam, S. Alexander, Reicher, Stephen D., „Questioning the Banality of Evil", în *The Psychologist*, Volume 21 (January 2008), pp. 16-19.
Jung, C.G., „Nach der Katastrophe", în *Neue Schweizer Rundschau*, 13, 1945-46.
Jung, C.G., „Psychology and Religion: West and East", în *Complete Works*, vol. 11, Princeton Universitz Press, 1970, pp. 3-63.
Jung, C.G., „History and Psychology of a Natural Symbol", în *Complete Works*, vol. 11, Princeton Universitz Press, 1970, pp. 64-105.
Lammers, Ann Conrad, *In God's Shadow: The Collaboration of Victor White and C.G. Jung*, Paulist Press, 1994.
Maaz, Hans-Joachim, *Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR*, *Argon Verlag*, 1990.
- *Die Entrüstung. Deutschland Deutschland. Stasi, Schuld und Sündenbock*, Argon Verlag, 1992.
Olick, Jeffrey K., *In the House of the Hangman: The Agonies of German Defeat, 1943-1949*, University of Chicago Press, 2005.

THE WRITING OF CAMIL PETRESCU BETWEEN EXHAUSTION AND THE REVERSED MIRROR

Florica FAUR, Assistant Professor, PhD, "Vasile Goldis" Western University of Arad

Abstract: The origins of the creation, of transcendental nature, anticipates the actual act of writing, but it cannot be put under discussion a separation of its life beyond all the factors that have contributed or that contribute to its continuation. The work of a writer is always at present tense, if it enters the ambit of discussion of an era. With his impetuous personality, Camile Petrescu is in a permanent fever of the creative process. He writes theatre plays, novels, essays, journalistic work, journal or medical annotations. He always notes something, everything is important to be lived, important to be known. The discovery of things brings the writer closer to his end, he tiptoes as a noctambulist; inadvertent to the danger that awaits him. With every creation he dies a little, even though the process of creation can also be seen as a Scheherazade, in extension to the writer's life. There are writers that have no conscious of death, they write as if they were eternal, but there are also writers with a febrile, premonitory writing, demonstrating that time is not sufficient to accomplish their plans.

Keywords: creation, creative process, writer, exhaustion, Scheherazade

În analiza operei unui scriitor manifestările psihice pot fi studiate din perspectiva cauzelor care le-au determinat, dar calitatea operei literare rămâne un subiect incontestabil care poate fi explicat prin imprevizibilitatea inconştientului creator şi prin descoperirea unor mituri esențiale care se oglindesc în opera sa. În celebra conferință din 1969, Michel Foucault vorbeşte despre „înrudirea scrisului cu moartea" când „opera, care avusese sarcina de a aduce nemurirea, a primit acum dreptul de a ucide, de a fi ucigaşa autorului ei."[1] Sunt aduse în discuție numele unor mari scriitori ca Flaubert, Kafka, Proust. În prima situație pe care o expune Foucault, scriitura se defineşte prin propria-i exterioritate, ea şi scriitorul se atribuie reciproc. În cea de-a doua situație, cel care scrie se pierde în propria-i operă, cu alte cuvinte, dispare. Tot Foucault vorbeşte despre „funcția autor", cea care face accesul la ceea ce reprezintă autorul, în afara celor două situații, adică un spațiu intermediar dintre persoana reală şi ficțiune. Dacă această funcție „trăieşte" în permanența scriitorului, înseamnă că se creează un spațiu intim, misterios care doar se bănuieşte şi care naşte „enigma", iar sarcina dezlegării acestei „enigme" îi revine cititorului care intră, astfel, în jocul scriiturii. Prin acest pact, autorul îşi asigură cealaltă operă, cea care va fi mai evidentă odată cu dispariția fizică a celui care scrie, iar între el şi cititor se creează o serie de interrelaționări, de care însă este conştient autorul, cu precădere.

În abordarea operei camilpetresciene nu se exclude oglinda narcisică prin care autorul doreşte să se descopere pe sine. Analizând *Tratatul despre Narcis*[2], Narcis se situează în

[1]Michael Foucault, *Ce este un autor ?, Studii şi conferințe*, Traducere de Bogdan Ghiu şi Ciprian Mihali, Cuvânt înainte de Bogdan Ghiu, Postfață de Corneliu Bîlbă, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2004, pp. 38-39

[2] André Gide, *Tratatul despre Narcis*, în româneşte de Cornel Mihai Ionescu, în "Secolul XX", nr. 1/1970, pp. 9-14

planul conştiinţei poetice a lumii, el este bărbatul primordial, în afara conştiinţei de sine, plasat într-o *Grădină a Ideilor,* asemenea lui Camil Petrescu. Între mitul lui Narcis şi poezie se conturează un raport special, privirea poetului seamănă cu privirea lui Narcis, care caută nu o stare poetică, ci anterioritatea coagulării poemului. Pentru Camil Petrescu oglindirea în propria operă poate fi mai fascinantă decât abisul morţii, deoarece, adâncindu-se, el coboară tot mai adânc în sine. Personajele masculine şi feminine din opera sa: Ştefan Gheorghidiu, Ela, Grigoriade, Fred Vasilescu, Doamna T., George Demetru Ladima, Andrei Pietraru, Ioana Boiu, Maria Sineşti, Gelu Ruscanu, Pietro Gralla, Alta, au calitatea de seducători, în genere, bărbaţi: *seducătorul egotist* – Ştefan Gheorghidiu, *seducătorul profesionist* – Grigoriade, *seducătorul sedus* – Fred Vasilescu, *seducătorul cerşetor* – George Demetru Ladima, *seducătorul metodic* – Andrei Pietraru, *seducătorul casanova* – Cellino, *seducătorul prepotent* – Gelu Ruscanu[3], dar sunt, la un loc, modalităţi de exprimare ale autorului, ele au rol terapeutic şi sunt reflexe de oglindă ale celui ce creează. Revenind la Gide, operele lui Camil Petrescu sunt amprentate de mitul lui Narcis şi de mitul lui Tezeu. Scriitorul român are o copilărie marcată de absenţa părinţilor naturali, îndeosebi a mamei, fapt care îi dezvoltă gradual o preocupare pentru corporalitatea femeii, dar şi pentru cea proprie. În scrierile sale există o trăsătură comună, a bărbatului care nu vrea să fie subjugat sentimental. Nu este bărbatul care nu iubeşte, ci care face din puterea lui de a renunţa la iubire, o victorie, dacă se poate spune aşa. Pentru că victoria provoacă, de fapt, suferinţă de ambele părţi, iar actul iubirii nu ia sfârşit, ci se continuă, ca un *coitus intrreruptus,* cu alte fiinţe. Asemenea lui Tezeu, el va fi preocupat să-şi realizeze opera care să îi asigure nemurirea. Autorul care şi-a pus la punct un sistem filosofic[4] adaptat nevoilor sale, este, cu siguranţă, conştient de „traseele" necesare cititorului în dezlegarea codului operei sale.

Presupunând că adevăratele reprezentări ale autorului sunt acelea care ţin de creaţie şi care îi conferă calitatea de autor, ele sunt cele care generează imaginea sa în interiorul operei, „al doilea eu", cum ar spune Marcel Proust. Acest „al doilea eu" se construieşte ca o „autoritate". „Facerea" noii opere nu este la îndemâna oricui, chiar dacă instrumentele par la îndemână. Există în literatură scriitori care şi-au „clădit" voit acest „al doilea eu", J.J. Rousseau, de pildă, cu ale sale *Les Confessions,* dar şi scriitori care au afirmat în scris că nu doresc acest lucru, cum este cazul lui Lautréamont:

> „Je ne veux pas être flétri de la qualification de poseur.
> Je ne laisserai pas des Mémoires."[5]

Cu personalitatea sa precipitată, Camil Petrescu este într-o febră permanentă a creaţiei. Scrie, de la piese de teatru la roman, de la eseuri la publicistică, de la jurnal la însemnări medicale. Notează mereu câte ceva, totul este important de trăit, important de ştiut. Descoperirea lucrurilor, însă, îl apropie pe scriitor de sfârşit, păşeşte ca un noctambul, cu fiecare operă moare câte puţin, chiar dacă procesul creaţiei este văzut ca o Şeherezadă, în prelungirea vieţii scriitorului. Există scriitori care nu au conştiinţa morţii, scriu ca şi cum ar fi

[3] Lia (Faur) Florica, *Avatarurile feminităţii în opera lui Camil Petrescu*, Teză de doctorat, Coordonator prof.univ.dr. Iulian Boldea,Târgu-Mureş, 2009, pp. 204-218.
[4] A se vedea *Doctrina substanţei,* vol. I, II, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988
[5] Lautréamont, *Poésies I,* in *Oeuvres complètes d'Isidore Ducasse*, Le Livre de Poche, Paris, 1963, p.369

veşnici, dar şi scriitori cu scris febril, premonitoriu, ca şi cum timpul nu le-ar fi suficient pentru a-şi duce planurile la bun sfârşit. Camil Petrescu este unul dintre aceştia din urmă, scrie febril, are tot felul de temeri, devine megaloman, îndepărtat de prieteni, se căsătoreşte târziu (52 de ani), moare devreme (63 de ani). Are o viaţă trepidantă, iar personajele sale masculine, de forţă, mor.

În cazul lui Marcel Proust, înainte să moară, scrisul lui accentuează realitatea lucrurilor şi, mai puţin, modul în care se redă această realitate. Cititorul *Caietelor* descoperă un scriitor neatent la ortografie, punctuaţie sau sintaxă, aşa cum remarcă şi Irina Mavrodin, cea care l-a tradus în limba română:

„Găsesc, în aceste incredibile *Carnete,* ca într-o magmă, ca într-o gangă, particule de materie originară, celule germinative aruncate pe hârtie de-a valma (adeseori fără punctuaţie, cu ortografiere greşită, cu sintaxă şchiopătând, nesigură pe sine, cu ştersături - marcate în ediţia după care lucrez: Florence Callu şi Antoine Companon – şi adaosuri), un eu auctorial aflat în stare de urgenţă, de un eu auctorial gravid care trebuie să nască în curând şi care se teme că un eveniment malefic (malefic în raport cu opera ce stă să se nască şi din cauza căruia, dacă el s-ar produce, ea nu ar mai vedea lumina zilei, a tiparului) ar putea întrerupe cursul normal al acestei naşteri. Această temere îl face să pună pe hârtie, parcă scuipându-l, parcă vomitându-l într-o supremă criză, un text greu descifrabil, de obicei fără nici un context…”[6]

Traducătorul este primul, cu rol de cititor al operei, ca medicul care ajunge primul în urma decesului unui pacient şi îi vede trupul stors de spasmele morţii (ale scrisului, conf. Foucault!). Dar noi nu vom vorbi despre actul traducerii, cu pericolul lui „traduttore, traditore”, ci despre opera remarcabilă, sinonimă cu starea de impersonalizare prin care autorul aduce la suprafaţă realitatea interioară, prin toate simţurile sale. Crezul lui Proust este preluat de Camil Petrescu şi devine un deziderat, un model auctorial concret, descoperitor al unui nou univers interior care trebuie tradus şi exprimat:

„Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu… Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti… Dar aceasta-i realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic… Din mine însumi, eu nu pot ieşi… Orice aş face eu nu pot descrie decât propriile mele senzaţii, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi… creaţia este o desprindere de lucruri, o suferinţă, nu doar spirituală, ci şi fizică.”[7]

Consumul nervos al creaţiei curge în acelaşi ritm cu timpul, opera sa nu-l conduce spre o prelungire a vieţii, dimpotrivă. Dacă la un capăt firele se împletesc, este pentru că la celălalt capăt, ele se destrămă. Scriitorul ştie acest lucru şi grăbeşte realizarea operei, aleargă spre final asemenea soldatului de la Maraton. În prefaţă la *Doctrina substanţei*, el face mărturisiri asupra stării sale de sănătate care se degradează pe măsura operei:

„Gândul dintâi a fost să amân, din pricina surmenajului, redactarea acestei lucrări, până la vârsta de 50 de ani, rămânând ca până atunci să adun fişe şi materialul documentar şi să-mi caut de sănătate. Când, însă, prin anul 1938, a început aşa-zisul război al nervilor, mi-

[6] Marcel Proust, *Carnete*, Ediţie întocmită şi prezentată de Florence Callu şi Antoine Compagnon, Traducere din limba franceză şi postfaţă de Irina Mavrodin, Editura RAO, Bucureşti, 2009, p. 358

[7] Camil Petrescu, „Noua structură şi opera lui Marcel Proust”, în *Teze şi antiteze*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 27

am dat seama că <<nu sunt vremile sub om, ci omul sub vremi>> şi atunci am hotărât să încep neîntârziat această redactare, fie şi sub forma unei prime versiuni, care, ulterior, să fie amplificată, dacă îmi va fi cu putință. Deşi eram cu totul surmenat, mai ales de activitatea la teatru şi la <<Revista Fundațiilor Regale>> şi deşi mobilizările, ultimatumurile şi toate frământările sociale nu creează climatul necesar redactării unui sistem filosofic, am căutat, cu o voință dârză, să duc până la capăt, deşi aveam uneori sentimentul că, extenuat, va trebui să aşez condeiul jos. De îndată ce această întâie versiune a fost gata, am început lucrul de amplificare tradus prin cele vreo două sute de pagini de <<adaosuri>> care, dacă, într-adevăr, nu ajungeam la capătul puterilor mele fizice, trebuiau să fie continuate încă într-un spor îndelung. Dar vine o vreme când mâna slută nu mai răspunde voinței, când ceva nu mai răspunde în tine, ca o clapă căreia i s-a rupt coarda, când gândurile nu se mai adună pe firele intenției. O serie de tulburări hepatice, care m-au chinuit şi la cele două romane, adaugă şi ele mizeria lor omenească."[8]

Opera pe care a lăsat-o în urmă, după vârsta propusă pentru a-şi pune la punct filozofia, aşa cum îi mărturisea profesorului său P.P. Negulescu, nu mai are forță, iar gesturile lui Camil sunt făcute într-un timp pe care nu mai ştie să-l administreze. Scrie la comandă, fără esență, şi îi lipseşte acel „delir al voluntarismului şi independenței de spirit"[9], după cum remarcă Alex Ştefănescu. Criticul literar Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române,* dedică acestor creații ultime ale lui Camil Petrescu doar jumătate de coloană şi remarcă faptul că „autorul renunță la propria reformă a romanului, întorcându-se la omniscienta realismului tradițional".[10] Această întoarcere este, de fapt, o abandonare a propriei ființe, Camil Petrescu nu mai este autorul care îşi urmează crezul artistic care i-a produs revelația scrisului, ci un executant, un perdant în lupta dintre *sine - autorul* şi *sine – trăitorul.* Îşi întemeiază o familie, are doi copii, are nevoie de locuință, de bani, iar valoarea operei sale reale nu este încă receptată pe măsura aşteptărilor. Alex Ştefănescu pune această fracționare a crezului artistic pe seama „vechilor lui complexe de copil al nimănui"[11] care corespundeau cu doctrina noii clase politice a României.

Originea operei, de natură transcedentală, premerge actul propriu-zis al scrisului, dar nu se poate discuta de o separare a vieții sale, dincolo de toți factorii care au contribuit sau contribuie la prelungirea sa. Opera unui scriitor este mereu la timpul prezent, dacă intră în sfera de discuții ale unei epoci.

Aducând mitul în discuție, se naşte o împletire a intereselor pentru perpetuarea operei: descoperirea de sine prin operă, crearea operei pentru descoperirea de sine. În tot acest proces intervine epuizarea care se reflectă în scris. Camil Petrescu caută să se îndepărteze de influența biografică şi abordează o strategie de salvare a numelui său, rescriindu-şi viața şi prezentând-o după propriul plac, creând, întorcând oglinda când spre cititor, când spre personajele sale. El studiază eu-l personajelor, privindu-se în oglinda proprie.

[8] Camil Petrescu, *Doctrina substanței,* vol. I, Ediție îngrijită, note şi indice de nume de Florica Ichim şi Vasile Dem. Zamfirescu, Studiu introductiv de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988, p. 53

[9] Alex Ştefănescu, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000,* Editura Maşina de scris, Bucureşti, 2005, p. 170

[10] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 676

[11] Alex Ştefănescu, Idem, op. cit., p. 170

Scriitorul a realizat cât i-a permis timpul sau starea de sănătate, dar şi-a creat nişte reflexe care nu încetează să se oglindească. Asta înseamnă că actul pe care-l numim operă este compus din toate datele care se declară de către scriitor, de cunoscuți, dar şi cele care apar în contemporaneitatea noastră ca noutăți, reeditări. Fireşte, se creează şi false reflexe, datorate unor conjuncturi favorabile în care geniul este congruent cu reputația, dar acestea nu rezistă în timp sau rezistă într-un mod alienat. Există scriitori mari în viață şi atunci reflexele sunt extrem de vizibile, luminează cu forță, prin aprecierea celorlalți, prin conjuncturi, prin publicitate. Camil Petrescu sesizează această formă de realizare a reflectării, în cazul unor scriitori sau artişti:

„Când Bernard Shaw afirmă în tinerețe, cu abilitate, contând pe colaborarea ridicolului, că, de la Shakespeare, Anglia n-a mai avut un scriitor ca el, când Charlie Chaplin, înainte de oricare dintre filmele lui mari, afirma că de la Molière omenirea n-a mai cunoscut un asemenea geniu al comicului, presa şi opinia mondială protestau iritate, amuzate, denunțând ridicolul, dar suferind, acuzând, înregistrând impresia, în sens de imprimare. S-ar zice că operele mari nasc dintr-o vanitate excesivă…”[12]

În cazul lui Bernard Shaw, reflexele au fost reale, iar publicitatea nu a făcut decât să evidențieze acest lucru. Opera s-a construit şi în acest mod vanitos, cum spune Camil Petrescu, dar rezistentă în timp. La fel este cazul lui Charlie Chaplin. Viața sa trepidantă a dat naştere la cărți, filme şi dispute. Nici viața lui Camil Petrescu nu a fost una calmă, creația în sine nu e calmă, iar vanitatea nu i-a lipsit. În timpul vieții, el a jucat un rol care se contrazice adesea cu realitatea, chiar dacă făcut-o involuntar, a stârnit invidii, „surâsuri enervate şi indignate”, dorințe şi admirație. Nu credea în ele, dar spera într-o glorie după moarte, ceea ce s-a şi întâmplat. Îşi manifesta adesea nemulțumirea în legătură cu lipsa de respect a semenilor pentru opera sa şi față de cei care nu înțeleg adevărata literatură:

„Sufăr astăzi, când de 20 de ani mă socot prețuit cu şiretenie la jumătate. Că nu sunt ceea ce spunea Vinea, o <<personalitate culturală>>, situație foarte productivă pentru unii. […] S-ar părea că mai e o categorie a celor care n-au cunoscut gloria în viață, dar îi urmează din plin după moarte…Dar mai toate numele citabile au fost socotite drept genii încă în viață şi mai toți au cultivat asta, cu o mare voință şi abilitate, siguri fiind că scadența favorabilă va veni într-o zi. Posteritatea a lărgit numai, până la marginea ei, ceea ce exista într-un prim cerc. Cumințenia lui Proust care ține, cu orice preț, înainte de moarte, să-şi declanşeze gloria apare îndreptățită… Este nesfârşit probabil că partea cea mai de seamă a capitalului cultural a fost, însă, creată de oameni care n-au ştiut să-şi configureze şi existența respectivă şi au rămas anonimi…”[13]

Camil Petrescu emite o teză proprie în ce priveşte naşterea unei opere. În cazul său, polemica i-a susținut tonusul creativ, l-a îndârjit în scris şi i-a accentuat spiritul critic. El a devenit observabil în peisajul ființelor, chiar dacă pretindea că tânjeşte la anonimat. Posteritatea nu e intimă, ea dezgroapă morții, are caracter de cioclu. Astfel că toate amănuntele au importanță, ele construiesc ființa de după moarte a autorului. În felul acesta, el respiră prin oglindire şi se reconstruieşte din neant.

[12] Camil Petrescu, *Note zilnice*, Ediție îngrijită de Florica Ichim, op. cit., pp. 60-61
[13] Camil Petrescu, *Note zilnice*, op. cit., pp. 61-62

Raluca Dună realizează în cartea sa, *Reprezentări auctoriale în literatură şi pictură. Din Antichitate până în Renaştere,* o asociere între modul în care se reprezintă creația în scris sau în artă: „…îi recunoaştem *autoportretului literar* dreptul la existență, adăugând că acesta se foloseşte de mijloacele picturii […] după cum în anumite *autoportrete din pictură* identificăm modalități narative şi spunem că „citim" astfel de tablouri ca pe <<istorii>> ale vieții pictorului, nu doar ca pe nişte <<imagini>>."[14] Extrapolând, în realizarea autoportretului din pictură, între artist şi pânză se interpune oglinda care este altceva decât chipul real şi altceva decât pictura ce se va naşte.

În cazul operei literare, autorul priveşte în oglindă pentru a vedea realitatea scrisului său, dar atunci când priveşte această realitate, oare nu se surprinde şi pe sine, printre personaje, ca în celebrul tablou al lui Jan Van Eyck[15]?

Oglinda are rol de graniță între realitate şi ficțiune, dar autorul real va fi cel care vede realitatea, cel care o redă sau cel care se oglindeşte în realitate, voit sau nu? Cum este îmbrăcat în acea zi, care este starea lui, cine îl însoțeşte? Aceste amănunte transpar în spatele tuturor artificiilor auctoriale şi „enigma" despre care vorbea Foucault poate fi dezlegată doar prin cititor.

În *Camil Petrescu în oglinzi paralele,* Liviu Călin vorbeşte despre „oglinda observației convergente" pe care autorul o roteşte în jurul personajelor sale, iar referindu-se la *Patul lui Procust*, el sesizează măiestria prin care se realizează arta portretului: „din modul cum sunt proiectate în tonuri de umbră şi lumină, gesturi, aspecte esențiale ale mediului"[16]

Cum şi-a asigurat Camil Petrescu reflexia în timp? Ca să înțelegem acest lucru, ne oprim la cele două modalități de creație despre care vorbeşte Jung[17], „modalitatea psihologică" şi „modalitatea vizionară". Cea dintâi se referă la tot ce intră în sfera conştiinței umane din cotidian, trăirile, emoțiile, iar cea de-a doua funcție are rolul să preia din cotidian aceste emoții, folosindu-se de sufletul artistului, şi să le dea expresia trăirii sale pentru ca, în final, să ajungă la cititor. Acest proces nu e atât de simplu precum pare, în etapa de „trăire", autorul se adânceşte în „apele oglinzii" văzându-se pe sine din față, din spate, din profil, de sus, de jos, oglinda înrobindu-l în luciul ei ubicuu. Constrângerea permanentă a unui spațiu care îl vrea înrobit şi poate şi deforma lucrurile, îi dă stările febrile şi privirile halucinate. Autorul nu-şi mai aparține sieşi, spațiul care trebuia să-l ajute să se descopere, îl strânge şi el ştie că nu va rezista mult în această strânsoare. Scrie tot ce vede în față, dar şi în spate, în stânga, dar şi în dreapta, tot ce simte, din afară, dar şi din interior. Halucinat, reuşeşte să scape, dar forțele sale sunt minime, ceea ce va urma nu va mai semăna cu ceea ce a trăit în interiorul oglinzii. Imaginea oglinzii se regăseşte în nuvela neterminată *Contesa bolnavă,* scrisă în perioada popasului la Timişoara:

„Aş fi vrut să întreb, dar era cu neputință să pot formula nemaipomenita întrebare… Nu vedeam cum aş fi început, nici măcar ce aluzii mi-aş fi putut [îngădui]. Un an întreg de

[14] Raluca Dună. *Eu, Autorul – Reprezentări auctoriale în literatură şi pictură. Din Antichitate până în Renaştere.* Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2010, p. 17
[15] Portretul *Soților Arnolfinii*
[16] Liviu Călin, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 103
[17] C.G.Jung, „Opera", în *Opere complete, Despre fenomenul spiritului în artă şi ştiință*, Vol. 15, Traducere din germană de Gabriela Danțiş, Editura TREI, Bucureşti, 2003

bucurie egală se răsturnase ca o stradă într-o oglindă întoarsă. Imaginea prietenului meu se ridica în mine ca o fantomă, prin trapa unei scene."[18]

În opera lui Camil Petrescu, imaginea este definitorie pentru atragerea cititorului în jocul scriiturii. „Răsturnarea" într-o oglindă întoarsă înseamnă luciditatea fiecărui amănunt, iar imaginea prietenului – o metamorfoză a autorului. Când urmăreşte explozia unei mărturisiri, dirijarea unui comportament spre ceva anume, autorul declară: „oglinda era din nou răsturnată." El îşi lansează reflexia, după care aşteaptă rezultatul: „De acum cortina s-a ridicat peste sufletul ei… Eu sunt spectatorul liniştit din sală, ea e actorul chinuit de rol…"[19]

Procesul scrierii operei proprii a început, probabil, în mintea micului Camil, încă de pe băncile şcolii. La sfârşitul facultății, ştia foarte bine care îi va fi traseul în viață, traseu urmat, cu aproape, devotament. Ceea ce s-a întâmplat după anul 1940, a fost, plastic vorbind, perioada de după oglindă. Prin mit, Camil Petrescu proiectează în scriitura ficțională reflecții ale propriului eu, cristalizat în personaje, eliberându-şi astfel căutarea de sine, dar cultivându-şi, în acelaşi timp, admirația de sine. Se remarcă dorința de a se elibera prin creație, astfel că mitul lui Tezeu înseamnă reprezentarea bastardului şi a creatorului matur.

Bibliografie

Augustin, „Iubire şi posesie", în *Despre adevărata religie*, Traducere din latină de Cristian Bejan, Studiu introductiv şi note de Alin Tat, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007

Călin, Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.

Dima (coord.), *Camil Petrescu – Trei primăveri,* Editura Facla, Bucureşti, 1975.

Dună, Raluca, *Eu, Autorul – Reprezentări auctoriale în literatură şi pictură. Din Antichitate până în Renaştere.* Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2010.

Foucault, Michael, *Ce este un autor ?, Studii şi conferințe*, Traducere de Bogdan Ghiu şi Ciprian Mihali, Cuvânt înainte de Bogdan Ghiu, Postfață de Corneliu Bîlbă, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2004.

Gide, Andre, *Tratatul despre Narcis*, în româneşte de Cornel Mihai Ionescu, în "Secolul XX", nr. 1/1970.

Jung, C.G, „Opera", în *Opere complete, Despre fenomenul spiritului în artă şi ştiință*, Vol. 15, Traducere din germană de Gabriela Danțiş, Editura TREI, Bucureşti, 2003.

Lautréamont, *Poésies I*, in *Oeuvres complètes d'Isidore Ducasse*, Le Livre de Poche, Paris, 1963.

Lia (Faur), Florica, *Avatarurile feminității în opera lui Camil Petrescu*, Teză de doctorat, Coordonator prof.univ.dr. Iulian Boldea,Târgu-Mureş, 2009.

Manolescu, Nicolae *Istoria critică a literaturii române,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Petrescu, Camil. *Teze şi antiteze,* Ed. Cultura Națională, Bucureşti, 1933.

Petrescu, Camil. *Modalitatea estetică a teatrului*, Ediție îngrijită de Liviu Călin, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1971.

[18] S. Dima (coord.), *Camil Petrescu – Trei primăveri,* Editura Facla,Bucureşti, 1975, p. 159
[19] Idem, p. 163

Petrescu, Camil. *Publicistică.* Ediție, prefață şi note de Florica Ichim, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.
Petrescu, Camil. *Danton, Bălcescu,* Editura Albatros, Bucureşti, 1964.
Petrescu, Camil. *Mitică Popescu. Act venețian,* Editura Albatros, Bucureşti, 1964.
Petrescu, Camil. *Suflete tari. Jocul ielelor*, Editura Albatros, Bucureşti, 1964.
Petrescu, Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2009.
Petrescu, Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Editura pentru Literatura, Bucureşti, 1962.
Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
Petrescu, Camil. *Versuri,* Cu postfața autorului, ESPLA, Bucureşti, 1957.
Petrescu, Camil. *Doctrina substanței*, vol. I, II, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988.
Petrescu, Camil. *Note zilnice (1927-1940),* text stabilit, note, comentarii, indice de nume şi prefață de Mircea Zaciu, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975
Proust, Marcel, *Carnete*, Ediție întocmită şi prezentată de Florence Callu şi Antoine Compagnon, Traducere din limba franceză şi postfață de Irina Mavrodin, Editura RAO, Bucureşti, 2009.
Ştefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000,* Editura Maşina de scris, Bucureşti, 2005.

THE POTRAIT BY FLAMINIO SCALA OR ABOUT THE MEETING BETWEEN THE WORLD OF THE SCENE AND THE REAL WORLD IN *COMMEDIA DELL'ARTE*

Sînziana Elena STERGHIU, Assistant Professor PhD, "Valahia" University of Târgoviște

Abstract: The meeting of the two worlds is a permanent and necessary one, and the actions which determine and accompany it stand for the key of the performance success. In fiction scene, this meeting bears the hallmark of real amusement which highlights, on the one hand, the hidden relationships between the characters, and, on the other hand, the comedians' connections with the real world beyond the stage, the 'beyond' where another comedy is performed according to a similar scenario.The character-mask's ideal centre of gravitation is the play, the semi-authentic art of improvisation. The character's lack of depth and principle is complemented by the artistic perfection of the spoken word and gesture, in a kind of 'as you like it' show, which remains open work of acting, and acting, in its turn, becomes art.

Keywords: Character-mask, fictitious universes in commedia, scenario (canovaccio) and stage representation.

Încercarea de față este un exercițiu de recuperare, pe suport textual, a unei lumi, societatea italică a secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea şi, în egală măsură, de recuperare a unor spectacole de comedie improvizată în care acea lume se regăsea şi se recunoştea şi față de care se separa şi se elibera prin râs. Este o lume pestriță, întotdeauna aceeaşi, cu puține pretenții şi o vitalitate covârşitoare, cu o dispoziție permanentă de a se expune public, de a se consuma şi a petrece fără nici o dorință de reflecție. O lume care se compune şi se descompune după un scenariu aproape matematic organizat, fără a pierde prin această repetare schematică nimic din vitalitatea, din agilitatea şi din simplitatea plăcerii de a trăi. Re-descoperirea legilor care guvernează universul existenței acestui *popor vesel* dă măsura de fond a unui fenomen de teatru autentic.

Toate celelalte abordări ale spectacolului de *commedia* se ocupă de aspectele oarecum exterioare, precum vestimentația şi simbolistica acesteia, informații istorice despre originea şi, eventual, parcursul geografic al măştii, date despre proveniența lingvistică şi specificul dialectal al actorilor, încadrarea într-o tipologie sau stabilirea variantelor tipologice ale personajului. Ludovico Zorzi le numeşte în ansamblu „o pădure de epifenomene"; desigur, ele sunt semnificative şi ilustrative (căci cele mai multe astfel de date au condus la elaborarea unor cataloage, dicționare ilustrate, prin care editurile italiene, şi nu numai, au acoperit o curiozitate ştiințifică şi turistică ce se vinde bine, mai ales în preajma carnavalului).

Exercițiul nostru de recuperare se face prin intermediul textului de *canovaccio*, adică a schemei dramatice lipsite de dialoguri, din care urma, prin improvizație, să se ajungă la piesa propriu-zisă de *commedia*. Aceste texte sunt, în fapt, un corp literar ce conține ideile unor spectacole pierdute, iar operația de recuperare rămâne una exclusiv literară, din moment ce materialul scenic a fost redus la material publicabil, prin voința scriitorului-actor.

Culegerea de scenarii de „favole rappresentative" a lui Flaminio Scala[1] apare în 1611 (varianta franceză a cărții se tipăreşte la Paris între 1728-1730 sub îngrijirea lui Luigi Riccoboni) şi este editată în acelaşi timp în care se şi jucau cu succes pe scenă *favolele*. Autorul a interpretat în spectacole personajul tânărului îndrăgostit Flavio, a devenit apoi, pe rând, conducătorul trupelor *I Confidenti* şi *I Gelosi*, iar din 1577 obținea şi dreptul de a juca pe scenele pariziene.

A vorbi despre Flaminio Scala înseamnă a aborda o mască, un personaj şi un autor de scenarii, dar şi teoretician, adăugând şi rolul de conducător de trupă de comedianți în aceeaşi personalitate. Altfel spus, în oricare din aceste funcții, luată separat, trebuie să le presupunem şi pe celelalte pentru a putea obține şi exploata portetul unui comic *dell'arte* total, în buna tradiție a lui Angelo Beolco. Cele două prologuri în care îşi exprimă opinia despre teatru au ținte precise: de a contura domeniul de definiție al *commediei* prin comparare cu comedia cultă, răspunzând astfel literaților, obsedați de reguli; în celălalt, de a apăra *commedia* de acuzația de imoralitate. Distinge între *zannata*, ca subiect pur şi simplu, şi *commedia,* ca teatru în acțiune, numind-o pe aceasta din urmă „mimesis cinetica". Accentuează pe realitatea concretă conținută în dialecte, nu doar pentru că experiența scenei îi confirma accesibilitatea la public a interpretării în dialect, ci pentru că registrul dialectal are capacitatea de a transforma cuvântul în acțiune. Iar acțiunea şi invenția sunt „propriamente et in sustanzia" modalitățile principale de existență ale *commediei*. Afirmă cu întreaga autoritate a actorului de succes că „experiența face arta", iar titlul culegerii sale exprimă şi orgoliul de a restitui cititorului nu doar *favole,* ci *favole rappresentative* din istoria *commediei dell'arte*.

Culegerea lui Flaminio Scala este organizată, după model boccaccesc, în 50 de *giornate,* organizare care s-a dovedit a fi doar o soluție aproximativă, căci nu se ajunge la un adevărat cadru narativ. Fiecare scenariu debutează cu un *argomento, un alt fel de prolog,* care spune în rezumat povestea personajelor principale de la un alt început, de obicei mai îndepărtat. Este, altfel spus, o istorie a personajelor, povestea vieții fiecăruia dintre acestea până la momentul din care devine activ în piesă. Acțiunile prezentate în *argomento* sunt justificative pentru cele care se dezvoltă în piesă, iar cele din piesă, consecința firească a celor dintâi. Fie că este atribuit unui personaj din categoria celor de decor (ca în *La pazzia d'Isabella/ Nebunia Izabelei*), fie unui personaj anonim care nu intră în distribuție, *argomento* este un prolog ca în comedia cultă antică, dar, spre deosebire de aceasta din urmă, lipseşte cu desăvârşire intenția critică, moralizatoare, trimiterea la o învățătură căreia i-ar sluji drept pretext comedia. În absența oricărei morale, uneori se întâmplă să străpungă textul câte un clişeu preluat din experiența cotidiană şi pus în circulație ca educativ prin repetabila lui utilitate. „La mala vita de' padri cagiona spesso la rovina de' figliuoli"/ „Viața urâtă a părinților duce adesea la ruina copiilor", spune Isabella, fiica lui Pantalone şi sora geamănă a lui Fabrizio, adoptat de un frate al lui Pantalone (în *La gelosa Isabella/ Isabella cea geloasă*, (p.254); Pedrolino, servitorul, îi reproşează lui Pantalone destrăbălarea la care se dedă:

„che non si meravigli poi se li fuggono le figliuole e se i figli diventano pazzi, perché tutto gli avviene per li suoi peccati. Pantalone si maraviglia mostrando umiltà"/ „să nu vă mai mirați apoi (stăpâne, n.n), dacă fetele vă fug de acasă, iar băieții ajung nebuni, pentru

[1] Scala, Flaminio (1976), *Il teatro delle favole rappresentative*. A cura di Ferruccio Marotti. Edizioni il Polifilo, Milano, pp.271-281. Toate secvențele citate din această ediție apar aici în original şi în traducerea noastră.

că totul vine ca răsplată a păcatelor voastre. Pantalone înclină capul a umilință" (*Li duo finti zingari/ Cei doi falşi ţigani*, p.331).

„Păcat" şi „umilință" sunt cuvinte excepționale pentru o *commedia*. Aici e prima oară că apar, cu raportare la o morală religioasă care, altfel, lipseşte cu desăvârşire personajelor. E greu de imaginat exprimarea lor în jocul scenic al lui Pantalone. „Si maraviglia mostrando umiltà". Greu de interpretat, dar şi mai greu de imaginat pentru cititor. În altă parte: „la gioventù vuol fare il suo corso"/ „tinerețea îşi cere drepturile ei" (în *Li tappeti alessandrini/ Covoarele alexandrine*, p.261) sau „di quanto male sia cagione la gelosia"/"câte rele nu-şi au rădăcina în gelozie" (în *Il giusto castigo/ Pedeapsa meritată*, p.413). Ironie şi dispreț în gestul Franceschinei din *Flavio finto negromante/ Flavio prefăcutul vrăjitor*, când „l'aver inteso il tutto, mette mano alla borsa, e dà una moneta a Cintìo, dicendo : Mi rallegro che voi siate entrato nella scuola de' ruffiani"/ "înțelegând totul [cerşetoria devenise din formă de milostenie, formă de escrocare, s.n.], bagă mâna în poşetă şi dă un bănuț lui Cintìo, spunându-i: Mă bucur pentru tine c-ai intrat la şcoala pungaşilor" (p.285). În *La pazzia d'Isabella* personajele feminine, Flaminia şi Isabella, victime ale aceluiaşi bărbat care dispare pe mare, acuză „l'amore, l'obligo e la fede"/ dragostea, datoria şi credința" şi sfârşesc, Flaminia „la sfortunata amante in un monasterio si ritirasse, con fermo proposito in quello finir sua vita"/ nefericita amantă se hotărăşte să se retragă la mănăstire şi acolo să-şi trăiască până la sfârşit zilele"(p.385), iar Isabella, turcoaică botezată creştină la Mallorca, „prorompendo in parole, esagera contra Orazio, contra Amore, contra Fortuna, contra se stessa, e per ultimo diventa pazza e furiosa"/ „izbucnind în cuvinte, exagerează împotriva lui Orazio, împotriva Amorului, împotriva Norocului, împotriva ei însăşi, şi-n cele din urmă înnebuneşte" (p.393). Călugăria sau nebunia par alternativele extreme ale deziluziei în dragoste. În fapt, extremele în decizia personajului dinamizează şi dramatizează situațiile comice; nebunia şi personajul nebunului au antecedente în farsa medievală şi continuă să reprezinte un rol dificil de interpretat, dar mult gustat de public.

Aşadar, *commedia* nici nu-şi propune, nici nu stimulează în spectator un mesaj moral. Acțiunile par a spune că suntem în imperiul unei libertăți fără reguli, că rolurile personajelor nu aparțin unei scheme educative, că totul este un joc virtual, mascat, nonspeculativ, tangențial asemănător cu realitatea propriu-zisă. Invitația din *argomento*, dar şi comedia al cărei scenariu îl introduce, trimit la celebra sentență eminesciană "Lumea e aşa cum este şi ca dânsa suntem noi".

În universul fictiv al personajelor de *commedia,* disocierea între principal şi secundar este neroditoare. Stăpâni şi slugi reprezintă două roluri pe scenă şi două condiții sociale în realitate, dar diversitatea de valori umane, disponibilitatea majoră pentru joc şi devenire scenică, spontaneitatea dublată de o inteligență inventivă fără limite, fac din slugi personaje principale în sensul activ, trimițându-le pe cele canonic principale, cvasi stereotipe şi rigide, într-o postură de inferioritate şi pasivitate. *Commedia,* din acest punct de vedere, este teatrul unei revanşe, căci servitorii încearcă, pe orice cale, să-şi păcălească, să-şi şantajeze ori să-şi "vândă" cât mai bine stăpânul. Aspirația la libertate îi animă; circuitul comic al servitorilor este paralel cu al stăpânilor şi are doar puncte de intersecție cu acesta din urmă. "Stăpânul învață sluga hoață" pare să fie şcoala esențială şi după ce au promovat această învățătură, servitorii devin mai isteți şi mai hoți decât stăpânii, aceştia din urmă fiind primele şi cele mai sigure victime ale celor dintâi. Servitorilor le lipsesc calitățile elementare

ce decurg din supunerea la un stăpân. Condiția lor este permanent răsturnată de ei înşişi pentru că îşi doresc libertatea şi, în absența ei formală, rămân într-o mereu alimentată stare de revanşă.

Câteva caracteristici, de obicei aceleaşi, sunt exploatate în textele de *canovaccio*. Dependența reciprocă dintre stăpâni şi slugi stă la baza acestei relații în care inversarea rolurilor este o experiență cu multe rezultate comice (în *Li finti servi/ Falşii servitori*, p.305).

Adesea, fiii sau fiicele Bătrânilor bogați ajung, din necesități epice, sclavi sau servitori. Se acomodează la noua condiție – au această disponibilitate – dar nu par să recupereze şi înțelesurile ei pentru că sunt veşnic preocupați să li se recunoască statutul dintâi, de fiice şi fii ai taților lor bogați. În momentul recunoaşterii, bucuria inundă şi şterge această oportunitate. Totul se stinge într-un schimb de bani prin care fiul, fiica sunt redați familiilor lor şi se refac jocurile, ca într-un cazinou în care jetoanele sunt ființe pe spatele cărora este afişat şi prețul. Flavio, fiul lui Pantalone în *La fortuna di Flavio/ Soarta lui Flavio* face această experiență trecând prin postura sclavului Murat.

De remarcat este şi faptul că, relația stăpân-slugă este percepută diferențiat în funcție de primul ei termen. Dacă stăpânul este unul dintre Bătrâni, acțiunile curg înspre traducerea relației prin "cel înşelat – cel care înşeală". Dacă stăpânul este dintre Tineri, între stăpân şi slugă se dezvoltă un spațiu al negocierilor, al ajutorului reciproc, al farselor puse la cale împreună împotriva Bătrânilor.

În *Il ritratto / Portretul* de Flaminio Scala, evenimentul întâlnirii celor două lumi, cea a scenei şi cea reală, este unul permanent şi necesar, iar consecințele care-l determină şi-l însoțesc reprezintă coeficientul de succes al unui spectacol, indiferent în ce oraş s-ar petrece. Trecută în ficțiunea scenei, această întâlnire păstrează amprenta petrecerii reale din atâtea şi atâtea ocazii şi evidențiază de fiecare dată, pe de o parte, relațiile ascunse dintre personaje, iar, pe de alta parte, relațiile actorilor comici cu lumea reală, de dincolo de scenă, acel „dincolo" unde se joacă, după aproximativ aceleaşi reguli, o altă comedie.

Din *argomento* reținem: „Recitando in Parma una compagnia di comici et essendo, come è di costume, visitata la Signora principale di essi rappresentanti da un nobilissimo cavaliero di detta cittade.../ Jucând la Parma o trupă de comici şi fiind, cum este obiceiul, actrița principală, reprezentanta lor, vizitată de un prea nobil cavaler din susnumitul oraş..."(pp 397-409).

Prețul „vizitei" l-a stabilit actrița care a păstrat, dintr-un medalion de aur de la gâtul „clientului"său, portretul unei frumoase dame măritată, desigur, cu un alt bărbat decât posesorul medalionului. După un timp, soțul damei din fotografie o „vizitează" şi el pe actriță şi, arătându-i-se portretul, vrea să ştie cui i l-a dăruit soția lui, aşadar, să-l descopere pe amantul acesteia şi să-l ucidă. Soția însă reuşeşte să-şi convingă soțul de „nevinovația" ei speculând starea de culpă în care se afla soțul, vizitator el însuşi al actriței.

Iată cum arată pagina de prezentare a distribuției:

Pantalone
Isabella, moglie/soție
Pedrolino, servo/slugă
Graziano, Dottore/doctor
Flaminia, moglie/soție
Orazio, gentiluomo parmigiano/nobil din Parma

Flavio, suo amico/prietenul său
Capitan Spavento
Arlecchino, servo/slugă
Vittoria, comica/actriță de comedie
Piombino, comico/actor de comedie
Lesbino, paggio (paj) / Silvia, milanese (din Milano)
Un furbo/un hoț
Uomini diversi con armi/Diferiți bărbați înarmați
Bravi/slugi înarmate

În distribuția personajelor apar două cupluri deja formate: Pantalone şi Isabella, respectiv Graziano şi Flaminia, un cuplu de comedianți, Vittoria şi Piombino şi trei personaje masculine, Orazio, Flavio – prietenul său – şi, respectiv, Căpitan Spavento simulând căutarea perechii. Cele din urmă personaje sunt angajate în relații extraconjugale: primii doi cu femeile măritate; cel de-al doilea cu o tânară milaneză, abandonată de Căpitan Spavento şi îndeplinind în travesti rolul de paj al Căpitanului. Fiecărui personaj i se acordă în economia textului două direcții de desfăşurare: una pe orizontală, ca relație stabilă şi o alta pe verticala textului, ca relație posibilă. Din această dublă direcționare, luând ca reper numai personajele masculine, se nasc atât de necesarele fire, noduri şi intersecții ale tramei.

Pe suportul tehnic al teatrului în teatru, preluat ca model din *Decameronul* boccaccesc (reamintim că cele două volume sunt organizate în *giornate*) distingem o repartiție matematică a personajelor; cu uşoare schimbări, înlocuiri de nume şi funcții (nu din cele de prim ordin), schema este uşor de identificat în toate celelalte *canovacci/scenarii*. Sunt cele 12 personaje repartizate într-un cod binar capabil, în derularea improvizației, să dezvolte şi să gestioneze un anumit număr de variante, în total cam 32-33 de situații. Avem, aşadar, doi Bătrâni (Pantalone şi Dottor Graziano), două femei, soții şi amante (Isabella şi Flaminia), doi Îndrăgostiți bărbați (Orazio şi Flavio), două femei Îndrăgostite (Vittoria şi Silvia) şi doi *zanni*, cu rol de servitori (Pedrolino şi Arlecchino). Celelalte figuri (Căpitan Spavento, Piombino, un hoț, bărbați înarmați) compun o garnitură de context social care completează lista de personaje, iar aceasta reprezintă la vedere o radiografie a tramei. Fixitatea schemei personajelor este determinată şi de serialitatea situațiilor şi de simetria raporturilor. De aici derivă morfologia internă a piesei. O altă caracteristică a schemei în cod binar este capacitatea de a asigura condiția *sine qua non* a improvizației. Aceasta reuşeşte în combinație de pereche de personaje: un protagonist şi *spalla/perechea* lui. În trei pesonaje, improvizația este imposibilă.

In subiectul propus de text nu apare nimic nou, dacă cele două posturi de comedianți, Vittoria şi Pombino, le-am vedea ca pe roluri altundeva întâlnite, curtezana si proxenetul, de pildă. Noutatea constă în îndrăzneala de a aduce pe scenă, toate sentințele şi sancțiunile pe care oameni comuni ai oraşului le enunță şi le aplică actorilor comici. Din acest punct de vedere, textul poate fi citit şi ca o răzbunare a autorului, un protest în care adună laolaltă mentalitățile şi clişeele active, toate dezonorante la adresa actorilor.

Sosirea trupei de actori în oraş împarte locuitorii în două tabere, bărbați şi femei, şi deschide sezonul confruntărilor, arena centrală rămânând piața oraşului, strada sau, în cazul de față, culisele teatrului local. Scena ca spațiu teatral se extinde înspre casele personajelor care, din rațiuni pur tehnice, sunt interzise privirii spectatorului. Acesta este invitat la un

exerciţiu *sui-generis* de imaginaţie dirijată, fie de descrierile conţinute în replici, fie de sunetele, strigătele, plânsetele care răzbat din interiorul locuinţelor.

Părerile citadinilor despre comedianţi se împart şi ele în două categorii dinstincte, corespunzătoare celor două tabere. Au însă şi un element comun: disprețul pentru proasta reputaţie şi pentru existenţa instabilă şi, pe cale de consecinţă, imorală, a actorilor. Deasupra acestui consens pluteşte o neexprimată bucurie pe care, pentru toţi, o prilejuieşte spectacolul comic „la commedia esser trattenimento nobile / commedia este o petrecere nobilă”(p.401). Să mai adăugăm şi că disprețul cunoaşte şi reciproca: personajele-actori, prin Vittoria, actriţa principală, disting în atitudine lauda pentru bărbaţi: „lodando la città di Parma, il Duca e tutta la sua corte, trattando dell' infinite cortesie che giornalmente riceve da quei signori parmegiani / lăudând oraşul Parma, pe Duce şi întreaga sa curte, vorbind despre multele politeţuri pe care le primeşte zilnic de la acei domni din oraş”(p.406) şi întorc cu răutate disprețul spre femei: „dove arrivano compagne de commedianti, le donne maritate il più delle volte stanno a bocca secca /acolo unde sosesc trupele de comedianţi, femeile măritate rămân cu gura uscată, cel mai adesea.” (p 406) Această traiectorie încrucişată de păreri şi atitudini corespunde unei mentalităţi care, în diverse variante, a însoţit dintotdeauna fenomenul teatral.

Pe alt palier al personajelor, cel al servitorilor, se încrucişează o altă traiectorie de opinii în care se amestecă determinarea pragmatică a actorului de succes.

„Piombino l' essorta a non s' innamorare di nessuno, ma che attenda a far della robba per la vecchiezza / Piombino o îndeamnă pe Vittoria să nu se îndrăgostească de nimeni, ci doar să urmărească a-şi aduna lucruri (avere) pentru bătrâneţe.” (p. 405)

E un standard de „moralitate” ce aparţine ansamblului de aparenţe şi superficialităţi generatoare de comic. Lesbino, pajul Căpitanului Spavento, acoperind sub travesti pe Silvia, iubita abandonată de acesta, îl sfătuieşte: ”non essere del suo onore né di sua reputazione l'amare una comediante vagabonda, la cui professione è solo di far star questo e quello / nu e nici de onoarea, nici de reputaţia (Căpitanului, s.n.) să iubească o actriţă vagaboandă a cărei meserie e doar să aibă pe unul şi pe altul”.(p. 404)

În subsolul textului şi prin foarte intensa folosire a adjectivelor din seria «vagabond, hoinar, rătăcitor» există şi rezistă o confruntare esenţială care opune stabilităţii citadinilor, instabilitatea actorilor ambulanţi. În distanţa dintre aceşti doi termeni , două realităţi şi, în egală măsură, două condiţii esenţiale, se nasc şi se dezvoltă relaţii aparent antagonice, conflicte „nonconflictuale”- întreţinute exclusiv prin implicarea personajelor feminine - mentalităţi ce se consolidează prin repetarea stereotipă a evenimentelor. Această opoziţie, cum spuneam, nu numai în termeni, numeşte şi defineşte întâlnirea dintre lumea scenei şi lumea reală, se consumă în funcţie de reţeta textului în fiecare dintre comedii şi, nu în ultimul rând, garantează veridicitatea jocului scenic în faţa publicului. Nemaivorbind despre substanţa esenţială pe care o pune la îndemâna interpretului sociologic şi nu numai, al textului de *commedia dell' arte*.

În încercarea de a reconstitui trăsăturile distinctive ale textului de *commedia* pe coordonatele continuităţii real - scenic am fost permanent conştienţi că este necesar să depăşim câteva inconveniente ale domeniului de interpretat: absenţa textului dramatic propriu-zis şi golul de informaţii despre spectacol şi despre prestaţia scenică a actorilor. Discutăm despre un tip de teatru care se întrupa din triumful aparenţei senzuale în care, după

cum observa Paolo Segneri,[2?] „ i libri sono vivi, le pitture sono vocali, la vista è congiunta alla parola, le parole sono animate da gesti, da applausi, da cetre, da canti / cărțile sunt vii, picturile sunt vocale, vederea se adaugă cuvântului, iar cuvintele sunt însuflețite de gesturi, de aplauze, de citere, de cântece"; şi suntem, în chip necesar, obligați să ne mulțumim cu scrieri fragmentare (*canovacci*, *generici*, lucrări programatice etc) ce ar putea conduce la formarea unei imagini schematice, lipsită de viață, plină de stereotipii şi clişee mecanice.

Personajul – mască, recreat în interpretare, pare să reia, ca într-un cerc al lucrurilor neîmplinite, aventura pe care o trăia şi actorul: o continuă luptă pentru a ieşi din sufocanta sferă a constrângerilor, pentru a se exprima pe sine dincolo de masca *străinului* pe care îl întruchipează. Centrul ideal de gravitate al acestui tip de personaj îl reprezintă jocul, arta semiautentică a improvizației. Acolo se produce eliberarea, în acel perimetru stăpâni şi servitori exprimă mai puțin o relație şi mai mult o victorie, o răsturnare a ierarhiei, o redefinire a puterilor, într-o „lume pe dos"care, inevitabil, poate fi confundată cu lumea pe față (sic!), cu universul non-fictiv al epocii *commediei dell'arte*. Lipsa de profunzime şi de caracter a personajului – mască este suplinită de virtuțile cuvântului şi ale gestului, într-un fel de spectacol „cum vă place!" care rămâne operă deschisă în interpretare, iar interpretarea devine creație la rândul ei.

Bibliografie

Baratto, M. (1964), *L'esordio di Ruzzante*. În Tre *studi sul teatro. Ruzzante - Aretino – Goldoni*. Pozza, Venezia.
Tessari, Roberto (1969), *La commedia dell'arte nel Seicento. Industria e arte giocosa della civiltà barocca*. Olschki, Firenze.
Zorzi, Ludovico (1990), *L'attore, la commedia, il drammaturgo*. Einaudi Editore, Torino.
Ferrone, Siro (1993), *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Einaudi Editore, Torino.

[2] Segneri, Paolo (1686), *Il cristiano istruito nella sua legge*. Preluat din Tessari, Roberto (1981), *Commedia dell'arte. La Maschera e l'Ombra*. Milano, Mursia, p.122.

THE LIMPING GAIT OF POST-TOTALITARIAN TESTIMONY

Laura SASU, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: This paper aims at answering a series of questions regarding the testimonial possibility and expressibility of the extreme experiences caused totalitarian experiments. Post-totalitarian witness literature consists in testimonies of surviving witnesses, so far defined as incomplete accounts of partial experiences, in contrast to the complete testimony of reaching the limits of life and humanity, undergone by the majority - the so-called integral witnesses- who did not survive and will never be able to testify. This lacuna is used by criticism to define complete testimony, confined to impossibility and inexpressibility, along with a symbol of the integral witness: the Muslim, representing the non-human created by totalitarianism, who will never recover, return to life and humanity to testify. Yet, the discovery of a series of testimonies brought by surviving, former Muslims casts a radically different light upon the entire conceptual construct: by surviving, recovering and returning to humanity with the voice of testimony, this Post-Muslim brings complete testimony along, into the realm of possibility and expressibility. Complete testimony is set free from its absolute impossibility and inexpressibility and integrated into the survivor's expressible and possible testimony, hereby giving it the weight of testimony about humanity, about its limits, about reaching - but maybe most important - about transgressing them. It is therefore important that these complete testimonies about experiencing the limits of life and humanity, brought the surviving integral witnesses of the Holocaust be supplemented with the complete testimonies of the similar path, brought by survivors of the communist re-education experiment.

Keywords: testimony, totalitarianism, lacuna, survivor, re-education

Introduction

Any discussion about post-totalitarian witness literature implies the preliminary conceptual investigation of the scope of testimony itself. One of the most comprehensive theoretical enquiries of the operational concepts in this field is that developed by the Italian philosopher G.Agamben, using "*the Muslim*"- an icon of the Nazi concentration camp - as a symbol of the *complete witness*.[1] The complete witness is solely entitled to testimony, having earned his authority as an integral witness by making that experience *up to the end*[2], yet he is precisely hereby put in impossibility of ever testifying. The complete testimony of integral witnesses is deemed to definitive impossibility: having reached *the end*, the complete witness cannot be the one to testify. On the other hand, the surviving witness has the vocation of testimony but can only account for his own experience, which did not reach *the very end*, and is thus seen as incomplete. Therefore, the gait of post-totalitarian testimony is limping, since it alternatively relies on the testimonial possibility of the incomplete experience of surviving witnesses or on the testimonial impossibility of the complete experience of the non-surviving, integral witnesses. G.Agamben sees therein a contribution to a new ethical territory that

[1]The association between the common prisoner, *the Muslim*, and the *complete witness* initially proposed by Primo Levi;
[2] to death generally speaking;

implies the ability of „listening to the untold."[3] A similar idea has been pointed out by the literary critic H. Engdahl by reiterating the central topic previously approached by S.Feman and D.Laub[4] "for a tie to be re-established between the victim and humanity, perhaps they have to meet in this very lack of understanding of what happened."[5]

***The lacuna* of testimony**

The key issue here is beyond the circumstantial aspects of the event: it is the way the experience of the event itself pertains or not to being shared, contained by language and subscribed to expressibility; the vulnerable point of testimony is the fact that the testimony of these types of events [6] maintains a *lacuna*,[7] as a constitutive part: testimony is brought by a witness and the possibility for a witness to testify, to become a testifying witness depends on the latter's survival. This surviving witness testifies - by and along with his own testimony - for the absence of the testimony [8] belonging to those who did not survive, for their path *up to the end*, that cannot be borne witness to, that eludes his comprehension: hence, testimony relies partly upon an empty space: post-totalitarian testimony testifies for something that cannot be testified for. Initiated by this definition of the subject of testimony, the entire Agambenian construct becomes the „interrogation of this lacuna - or, more specific, the attempt of listening to it."[9] The very notion of lacuna - in the sense used here - may be subject to a separate discussion. However, it is noteworthy that - far from being a purely theoretical abstraction - the term is borrowed from those who are truly entitled to create such an association, from the surviving witnesses. P.Levi, a surviving witness himself, radically carves up the issue of testimony by clearly dissociating the destiny of the common prisoner - the overwhelming majority of which does not survive – and that of the surviving prisoner, a protégée of fate, who under exceptional circumstances is still alive, after having undergone this experience:"There is another *lacuna*, in any of the testimonies: the witnesses are by definition survivors (…). Nobody has reported about the fate of the common prisoner, because for him, survival was materially impossible. The common prisoner has been described by me, whenever I speak about the *Muslim*: yet, the Muslims *did not speak*".[10] E.Wiesel, another surviving witness, also prominent for his testimonies, refers to the same binary and elliptical configuration of testimony, where the two parts seem to be separated by an empty space, lacking any real point of junction:"Those who did not make this experience will never know, what it consisted in; those who did experience it will never share it; not

[3] G. Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva şi martorul*, Cluj, Ed. Idea Design & Print, 2006, p.8.
[4] main idea of Shoshana Felman and Dori Laub's work, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992.
[5] H. Engdahl, *Witness Literature - Philomela's Tongue. Introductory Remarks on Witness literature*, Proceedings of the Nobel Centennial Symposium, Stockholm: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd.2002, p.9.
[6] generally caused by totalitarian rule, sharing the surviving / non-survivng witnesses ratio issue, regardless of whether it is the Nazi concentration camp practicing extermination or the Communist Gulag practicing re-education of detainees.
[7] Concept theorised by G.Agamben, initially coined by P.Levi;
[8] integral testimony exclusively restricted to the testimony confined in impossibility;
[9] G. Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva şi martorul*, Cluj, Ed.Idea Design & Print, 2006, p.7.
[10] P.Levi, *Conversazioni e interviste*, p.215.

truly, not *to the end.* The past belongs to the dead"[11] concludes E.Wiesel, only enhancing the awareness of this lacuna and building an additional wall within the elliptical space at the core of testimony. He decrees the parallel failure of the two structural constituents of testimony, on one hand admonishing the lack of absolute[12] consistence of the possible testimony of the surviving witness and on the other hand, documenting the absence of the complete testimony of integral witnesses, who have disappeared in that *end*, the limit of this experience, thus isolating complete testimony in the register of impossibility. The *lacuna of testimony* consist in the fact that testimony is possible only if uttered by a surviving witness, yet the latter is only an exception, of minimal relevance when compared to the exponentially wider majority of common prisoners, who did not survive. This type of testimony has been so far coined by criticism as the space of a lacuna, the disjuncture point of this ellipsis being placed somewhere at the line differentiating between survival / non-survival, where spoken testimony comes into being and unspoken testimony sinks into evanescence. In the light of this hypothesis, at least two further questions arise almost automatically: What if the complete testimony of this experience – *up to the end* - could be shared by an integral witness, returning to life from that outermost limit of life and humanity? And, on the other hand, what if one could follow Dante's footsteps and be able to transcend the boundary of this world and get access to the complete testimony beyond it? Since the latter alternative - Dante's journey into the after-world - has not been replicated yet, the focus rests upon the former option, namely that of an integral witness returning with his complete testimony of the experience undergone up to its limit. This situation exists in very few exceptional cases of survivors of the limit situation of the concentration camp, but it was also made possible on a larger scale under the specific circumstances of another totalitarian experiment, namely the communist re-education experiment.[13] This experiment aimed at transforming the detainees of political prisons into the very opposite of what they had been before, destroying by means of systematic extreme physical and psychological torture[14] every aspect of their person (values, beliefs, personal attachments, and self-esteem), thus altering and substituting identity with another matrix, that of the new, re-educated communist man. This process implied keeping the victim alive, during all the stages of the re-education procedure, which brought them to the limit of life and humanity, only to allow them to slip back to their senses and to reason to repeat the process all over again, until the desired result - genuine, profound and complete re-education - was obtained. Re-education meant, in this case, the complete annihilation of all the person's former characteristics and the substitution thereof with new ones, making re-education an act of destruction of one life (with all its attributes: beliefs, values and attachments) and of re-creation of another life within the same person's body[15]. The percentage of surviving witnesses of the re-education experiment is therefore higher, their testimonies bringing the account of literally touching the bottom and experiencing the limits of humanity in this experiment. This makes the existing, spoken testimony of re-education relevant for the current

[11] E.Wiesel, *For Some Measure of Humility*, in Sh'ma. A Journal of Jewish Responsibility, no.5, 31 October 1975, p. 314.
[12] In the terms used by E. Wiesel as walking that road „*to the end;*
[13] similar to brainwashing techniques;
[14] including mutual and (self)denunciation/mutilation/humiliation/betrayal /- in short: mutual and (self) destruction.
[15] also relevant according to Agambenian interpretation of bio-politics and bare life;

analysis. Is this testimony brought by the integral witnesses of re-education not equally valid, as another instance of complete testimony about reaching the very boundary of life and humanity[16] caused by totalitarianism? In order to answer that, we need to take a closer look at the logical and conceptual background, as coined by recent criticism and check whether it is capable of harbouring the emergence of a new concept, namely that of factually possible, existing complete testimony of experiencing the limit(s) of life and humanity. Following an inductive logical pattern, the subject of testimony (especially in the context of the concentration camp experience) has been so far defined in relation to its existence and its possibility of factual manifestation: if testimony exists, then the witness has survived. This inductive reasoning narrows the definition by another exclusive stipulation: if the witness survived, then he has not made the experience *up to the end* and his testimony is therefore disqualified, as being of low relevance and consistency, when compared to the dense and highly relevant integral testimony of the many who passed away. Spoken testimony receives cumulatively two limitations: as an exception, this type of testimony is not relevant for the rule; moreover, in this exceptionality of survival also resides the incompetence of bringing testimony about an enormous and unknown space - that of the complete experience and integral testimony. Integral testimony is so far definable, as the potential[17] testimony of the true witness, the integral witness: "It is not us the survivors, I repeat, who are the true witnesses…"[18] insists P.Levi. Bringing the analysis back to its starting point, to the witness, a new term is introduced, as an iconic representation of the *integral witness*: The Muslim is a symbol used to clarify the distinction permanently operated between witnesses and integral witnesses, between "we, who (…) have not touched the bottom" [19](the surviving witnesses) and "those who have seen the Gorgon"[20] (the integral witness). In an attempt to clarify the distinction between the two subtypes of witnesses and, implicitly, the two categories of testimony, as well as the dynamics of the relationship between them, P.Levi outlined a portrait of the *integral witness*, pinpointed by him in the figure of the Muslim. He emphasised reaching the end of life and reaching the end of their humanity as the two main distinctive features of the *Muslim*, and hence of the *integral witness*. The gap between them and the surviving witnesses widens, implying a sequence of several quasi-ontological levels: the Muslims - the integral witnesses - do not only fail to survive and die. They lose their humanity, but not to death. To be more specific, they die, but not before having lost their humanity."We who were favoured by fate tried, with more or less wisdom, to recount not only our fate but also that of the others, indeed of the drowned; but this was a discourse 'on behalf of third parties,' the story of things seen close at hand, not experienced personally. The destruction brought to an end, the job completed, was not told by anyone, just as no one ever returned to describe his own death. Even if they had paper and pen, the drowned would not have testified because their death had begun before that of their body… they had already lost the ability to observe, to remember, to compare and express themselves. We speak in their

[16] making the experience *up to the end* repeatedly and being kept alive on purpose, despite of reaching the limits of life and humanity in this cyclic process not once, but several times.
[17] the forever virtual and immaterial confined to the impossibility of ever becoming manifest;
[18]P.Levi *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1991, p.64.
[19] Ibid., p.64.
[20] G.Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva şi martorul*, Cluj, Ed. Idea Design & Print, 2006, p.24.

stead, by proxy."[21] Hence, the gap between the surviving witness and the integral witness is presented by P.Levi and subsequently theorized by G.Agamben as one that cannot be overlooked: the two are not only divided by death, by the loss of life but also by the experience of the limit, of this *up to the end*, as a point of loss of humanity in the living body. The two are separated by the loss of humanity of life rather than the loss of the human life, as might be assumed at a first glance from the distinction survivor / non-survivor. This is the more significant lacuna of testimony, proclaimed by almost each of the surviving witnesses: It is not death reducing his testimony to silence. It is not the point of *after* death that the survivor cannot testify for, on behalf of those who reached it. It is this *before* death, which brings the surviving witness to inexpressibility. It is this condition, attainable and possible only under exceptional circumstances,[22] when the end of life precedes death, and the remaining space is occupied by the non-human. It is this non-humanity that makes the surviving witness take a step back; it is this non-humanity he will outlive and be afterwards summoned to testify about it. It is this non-humanity he fails to testify for, denouncing his testimony as incomplete, irrelevant and lacunary. At this point, the testimony of such events seems condemned to this eternal limp, since it alternately relies on one hand, on the possible account of an incomplete experience and on the other hand, on the impossible testimony of the complete experience. Another important contribution to this topic[23] is brought by A. Solzhenitsyn's in the second volume of the Gulag Archipelago, regarding the testimony about another instance of the past century totalitarianism, namely communist rule. Initially he is reiterating the very same idea, referred to as the lacuna of testimony in the terms used by P.Levi and G.Agamben: "Those who drank it bottoms up, those who tasted it at its fullest are in graves; they will never speak. The essence about the Archipelago camps will never be told by anyone"[24] he declares. Yet, as opposed to P.Levi, A. Solzhenitsyn[25] does not fail to spot an important aspect in addition to that: „but to find out the taste of the sea, even one sip is enough."[26] The major achievement of this perspective is the fact that he manages to advocate equal consistency and relevance for both surviving testimony and integral testimony. Despite of proclaiming the immensity of the latter, A. Solzhenitsyn seems to manage to eliminate the (self) inhibition of testimony[27] and abolish its implicit presumed flaw of inexpressibility and incomprehensibility.

The Integral Witness - The Muslim

For a more accurate understanding of the operational terms under discussion, I suggest to closer investigate the original distinction witness/integral witness as initially coined by P.Levi. In his attempt to provide a concrete image for the abstract and paradoxical idea of the impossible, untold testimony of the many, who will never be able to testify, he chose the

[21] G.Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva şi martorul*, Cluj, Ed. Idea Design & Print, 2006, p. 24.
[22] The exception becomes the general rule of the camp in this respect.
[23] besides the S. Felman and D.Laub concept of *event without witnesses* and J.-F.Lyotard's re-interpretation of negationist theories, according to which the *valid testimony of the gas chamber can only be brought after having succumbed in one*.
[24] A. Soljenițîn, *Arhipelagul Gulag II*, Ed.Univers, Bucureşti, 1977, p.6.
[25] a surviving witness of the Gulag himself
[26] Ibid. p.6.
[27] tributary maintained by P.Levi.

image of the Muslim[28] as an absolute symbol of impossibility, of the everlasting lacuna of testimony. *Muslim* is one of the terms used by camp jargon to describe those emaciated figures, on the boundary between life and death, "living corpses"[29] who will never be able to speak the language of testimony."Their lives are short but their numbers countless; they, the Muslims, the doomed are the backbone of the camp. An anonymous and continuously renewed but always the same mass of non-people, who march and labour in silence, in whom the divine spark has gone out, too empty of everything they had to actually suffer: One finds it difficult to call their death a death, they do not fear it, being too exhausted to be aware of anything. They stick to my memory in their faceless presence, and if I were to sum up all the evil of our time in an image, I would choose this image so familiar to me."[30] The Muslim is the inexpressible, the icon of the non-human created by the camps, whose face does not retain "any trace of thought."[31] He is voided even of basic instincts as they "don't even defend themselves. After the first blow he's down, and after another two he's dead."[32] The term Muslim is just one of an entire synonymous series, describing this newly created element of reality. A new landmark was created and - since it was unprecedented - this implied imagining a term for this new concept. All descriptions contain a cyclical questioning of two attributes: being human and being alive. This unclear, sometimes confusing and ambiguous oscillation in defining the Muslim as the living non-human or the non-living human, however, constantly points at the two aspects questioned: humanity and life. The question is whether these beings are still human and if so, where is the life in them? The other question is whether these beings are still alive and if so, where is the human in them? „They gave up any reaction and became objects. At the same time they „gave up their quality of being a person"[33] reminding one of the Aristotelian object-man, who is nothing „but a log."[34] Once created and introduced to reality, the Muslim becomes the nexus, not only for the other detainees, but for anyone who faces him. He seems to carry a subliminal message, expressed in a language common to all humans, regardless of any linguistic, hierarchic, national or doctrinaire gaps, saying in silence: "This is possible; for you too; for each and every one of you." This is one reason why the Muslim is avoided by everyone: other detainees, SS staff, even the documentary lens of a camera prefers to rest upon masses of corpses than look a Muslim in the eye. Even though he is the icon of the camp in most testimonies, the Muslim has not been of key interest for historians, so far. G.Agamben emphasises the idea that "before being a camp of death, Auschwitz is the place of an unimagined experiment, where, beyond life and death, the Jew becomes a Muslim, and the human becomes non-human." [35] Yet, according to

[28] Muslim—term used in the concentration camp to describe the prisoners that were in worst condition, emaciated, ill, voided of any will power, closest to death; used along with other parallel terms: in Dachau Kretiner [cretin], in Stuthof Kruppel [cripple], in Mauthausen Schwimmer [swimmer], in Neuengamme Kamele [camel], in Buchenwald müde Scheichs [tired sheik], in Ravensbruck Muselweiber [Muslim woman] or Schmuckstücke [jewel] in Sofsky *Die Ordnung des Terrors*, Frankfurt a.M, Fischer, 1993, p. 464.

[29] G.Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva şi martorul*, Cluj, Ed. Idea Design & Print, 2006, p.29.

[30]P.Levi, *Mai este oare acesta un om?,* Iaşi, Polirom, 2004, p.145.

[31] P.Levi, *Mai este oare acesta un om?,* Iaşi, Polirom, 2004, pp.145-146

[32] Z. Ryn şi S.Klodzinski, *An der Grenze zwischen Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des Muselmanns im Konzentrationslager*, in Auschwitz-Hefte, vol. 1, Weinheim şi Basel, 1987, pp. 128.

[33] B.Bettelheim, *The Informed Heart*, Free Press 1967 p.207.

[34] Aristotel, *Metafizica*, Bucureşti, Ed. Academiei R.P.R, 1965, p.135.

[35] G.Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva şi martorul*, Cluj, Ed. Idea Design & Print, 2006, p.37.

the starting point of this analysis, as P.Levi coined it, "the Muslims did not speak." Well then, let us see if, indeed, no Muslim has ever spoken. Let us see if, indeed, the testimony of non-humanity[36] has never been uttered and remains impossible in the absolute sense. Non-humanity - and the Muslim as its symbol- is seen as a point of no return, as an irreversible state bringing along the categorical impossibility of testimony.

Overcoming impossibility and inexpressibility: the Post-Muslim

Despite of that, P.Levi admits in maximal conciseness and without getting into any details - in the form of a merely optional and irrelevant comment - that: "the one, who has seen the Gorgon, did not return to tell, or returned mute."[37] Or? Returned? Mute? So, there is an alternative *or*? And there is a *returning Muslim*? Non-humanity is not an irreversible condition after all. It can be transgressed and overcome by humanity. So, there is recovery from non-humanity? Non-humanity can recover to humanity? Be this recovery exceptional and conditioned by survival, it still has the force necessary to bring a new light upon the entire dynamics of all concepts used up to this point. Since the Muslim-condition can be left behind, since it is possible to escape the Gorgon, in short if one can recover from "muslimship,"[38] then this is just another point on the axis of the experience to be testified: experiencing the limit of humanity, experiencing non-humanity. The existence of a recovered Muslim dissipates the fundamental disjunction between survivor and Muslim, which actually translates the dissociation between witness and integral witness. If the Muslim has returned, then the Muslim can survive - admits P.Levi, but he stops there. He specifically indicates that, even under these circumstances, the Muslim won't be able to bring any change to the parameters of testimony, for he returned *mute*. According to P.Levi, the impossibility of testimony resists[39] even when the human recovers from non-humanity. Even if he survives, he won't have the vocation of testimony, because the traces left by non-humanity upon the human will have severed his testifying potency[40]completely and left him behind mute. This analysis has so far discussed the conceptual structure of testimony, as coined surviving witnesses[41] and the terms further theorised by criticism[42] coming to this point, where the existence of one exception can divert the path and the terms of the entire discussion: What if the recovered and returned Muslim is not mute? How does the entire structure of testimony change, if there is a returned Muslim, who has the vocation and the potency of direct, unmediated? What does the existence of a testifying integral witness mean, for the definition of integral testimony and for the definition of surviving testimony? What happens to the basic dissociation - testimony versus integral testimony - in case there is a Muslim, who survived and is able to testify? These questions need to find answers, because everything assumed above actually exists. The key issue here starts exactly at the point where G.Agamben

[36] because that's what the Muslim actually stands for;
[37] G.Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva şi martorul*, Cluj, Ed. Idea Design & Print, 2006, p.24.
[38] According to Bronislaw Goscinski, in Zdziław Ryn / Stanisław Kłodziński, *An der Grenze zwischen Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des 'Muselmanns' im Konzentrationslager,* in *Auschwitz-Hefte vol.1, Ich war ein Muselmann, 1983.*
[39] even when the witness escapes death;
[40] just like Philomela's tongue in Greek mythology, severed by the perpetrator so that her testimony about his misdeed never exist;
[41] Primo Levi, E.Wiesel, A.Soljenitîn etc.
[42]G.Agamben.

concludes his study on the integral witness and the nature of testimony, by forwarding the single exception, which "seems to question, if not Levi's testimony, at least one of its fundamental presuppositions"[43] and implicitly the operability of concepts based thereupon. If the *integral witness* is exclusively *the Muslim*, here comes the last page of G.Agamben's study to pinpoint and advance - as *exceptio probat regulam* - the sole situation that may seriously impact the entire theoretical construct, requiring a significant reconfiguration thereof. If the unmediated testimony exists and is brought directly by the Muslim, then P.Levi's paradox is doubled, because defining the Muslim as the integral witness, who cannot testify, only adds up a new paradox by the existence[44] of testimonies brought directly by the integral non-testifying witness (the Muslim) who (returned to life and humanity) can testify. There is, indeed, a corpus of Post-Muslim testimonies containing direct accounts of survivors, this time not only survivors of the concentration camp, but survivors of the Muslim condition.[45] Focussing on a section of a monograph entitled "I was a Muslim", G.Agamben qualifies it as the situation, where Levi's paradox is at its most extreme: not only is the Muslim the integral witness, but he can also speak and bring his testimony in first person. G.Agamben finds that this exception "punctually justifies"[46] Levi's paradox, rather than contradicting it. It may be added, that such an exception does not only justify the paradox, but it literally doubles it, extending the area of integral testimony, on one hand towards possibility and on the other hand towards expressibility. Having so far established the manifestation coordinates of testimony[47] as well as its contents,[48] now the poles of the discussion extend. Levi's paradox resists, being at the same time surmounted: in a minimal syntax and not so many words: *I was a Muslim*. Granting integral witnesses (former Muslims) the right to have the last say, G. Agamben actually reopens the door where P.Levi stopped: if there is a first person, past tense for *being a Muslim*, then the scope of complete testimony, brought by integral witnesses, is significantly extended. Once this new landmark is introduced in defining and interpreting testimony, the entire construct requires reconfiguration. A new interrogative series arises by default: Which are the new coordinates of this area? Is complete testimony then still conditioned by the impossibility to testify? The answer is positive but this impossibility is - as shown - not permanent, just like the Muslim condition is no longer seen as a path of no return. The Muslim condition is, indeed, an encounter with the abyss, but the fact that there is a possibility of transgressing it,[49] implies a reconfiguration of the entire conceptual framework of testimonial discourse. In the particular case, where this limit condition is overcome,[50] the former Muslim is assimilated to the surviving speaking witness and complete testimony enters the realm of possibility. Thus, the *complete testimony*, of the

[43] G. Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva şi martorul*, Cluj, Ed.Idea Design & Print, 2006, p.113.
[44] even if only exceptional
[45] so far defined both as necessary condition and simultaneously as impossibility of integral testimony;
[46] Ibid., p.113.
[47] Existing as the expression of the impossibility to express;
[48] Containing the testimony of the impossibility to testify;
[49] Accounted for, by the living Post-Muslim testimonies among which, that of Bronislaw Goscinki - one of the integral witnesses recovered from the Muslim status to that of speaking, testifying witness : „ saving me from *Muslimship* and putting me back on my feet" in Zdziław Ryn / Stanisław Kłodziński, *An der Grenze zwischen Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des 'Muselmanns' im Konzentrationslager"* in *Auschwitz-Hefte vol.1, Ich war ein Muselmann, 1983.*
[50] this time not being drowned but saved;

experience *up to the end* (so far isolated in the realm of impossibility) becomes possible since there are integral witnesses, Muslims, who found the way back to life and humanity and are able utter the word of testimony. This *up to the end* of humanity becomes a mobile marker, describing the experience of totalitarian practices, where "people live every second, factually, for their own death."[51]

Conclusion

If the Post-Muslim is the surviving, returning, testifying Muslim then his testimony is the complete, manifest testimony of the totalitarian experience and of the limits of life and of humanity. Annulling that *up to the end* from the definition of complete testimony and substituting it with *up to the end and back,* the Post-Muslim, the survivor set free from the Gorgon's embrace institutes a new possibility for the complete testimony, denouncing one of its fundamental attributes - that of impossibility. Impossibility becomes possible by the Muslim returning alive to life and to humanity. The second fundamental attribute of complete testimony -its inexpressibility - is also revoked by the *Muslim's* return with and to the voice of testimony. Returning to humanity with the voice of testimony, the Post-Muslim brings complete testimony along into the realm of possibility and expressibility. Having found that the complete testimony of all experiences up to the limit of humanity is both possible and expressible, it becomes important that the rather thin tome of complete testimonies of this experience, *up to the end* of life and humanity *and back,* brought the surviving, integral witnesses of the Holocaust be supplemented with the complete testimonies of the similar path, brought by survivors of the communist re-education experiment. This complete testimony of totalitarian experiments "not only preserves the event in the present tense but also retains its alien and incomprehensible traits."[52] Complete testimony is set free by the Post-Muslim from its absolute impossibility and inexpressibility and integrated into the survivor's expressible and possible testimony, hereby giving it the weight of the testimony on humanity, about its limits, about reaching - but maybe most important - about transgressing them.

Bibliography

Agamben, Giorgio, *Homo Sacer. Puterea suverană şi viața nudă*, Cluj, Ed.Idea Design&Print, 2006.
Aristotle, *Metafizica*, Translated by Ştefan Bezdechi, Bucureşti, Ed. Academiei R.P.R, 1965,
Bettelheim, Bruno, *Sopravivere*, third edition, Milano, Feltrinelli, 1991, (original edition Surviving and Other Essays, New York, Knopf, 1979).
Bettelheim, Bruno, *The Informed Heart*, Free Press 1967.
Dulong, Renaud, *Le témoin oculaire*, Les conditions sociales de l'attestation personelle, Paris: École des Hautes Études en SciencesSociales, 1998.

[51] G.Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva şi martorul*, Cluj, Ed. Idea Design & Print, 2006, p.53.
[52] H. Engdahl, *Witness Literature - Philomela's Tongue. Introductory Remarks on Witness literature*, Proceedings of the Nobel Centennial Symposium, Stockholm: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd.2002, p.8.

Engdahl, Horace, *Witness Literature*- Philomela's Tongue. Introductory Remarks on Witness Literature, Proceedings of the Nobel Centennial Symposium, Stockholm: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd.2002.
Felman, Shoshana. *Au sujet de Shoah*, Paris, Berlin, 1990.
Kogon, Eugen, *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*, München, Heyne, 1995.
Langbein, Hermann, *Auschwitz. Zeugnisse und Berichte*, Hamburg, Europäischer Verlag, 1994.
Levi, Primo *Conversazioni e interviste*, Torino, Einaudi, 1997.
Levi, Primo, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1991.
Levi, Primo, *Mai este oare acesta un om?*, Iaşi, Polirom, 2004.
Lyotard, Jean-François, *Le differend*, Paris, Minuit, 1983.
Ryn, Zdziław /Kłodziński Stanisław, *An der Grenze zwischen Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des 'Muselmanns' im Konzentrationslager* in *Auschwitz-Hefte vol.1, Ich war ein Muselmann, 1983.*
Sofsky, Wolfgang, *Die Ordnung des Terrors*, Frankfurt a.M, Fischer, 1993.
Soljeniţîn, Alexandr, *Arhipelagul Gulag II*, Ed.Univers, Bucureşti, 1977.
Vattimo, Gianni, *Aventurile diferenţei* , Ed.Pontica, Constanţa, 1996.
Wiesel, Elie, *For Some Measure of Humility*, în Sh'ma. A Journal of Jewish Responsibility no.5, 31 October 1975.
Wiesel, Elie, *Speranţă, disperare şi memorie* în *Memoria. Revista gândirii arestate*, Ed.Uniunea Scriitorilor din România, nr.1, 1990.

GEORGE BĂLĂIȚĂ. RETURNING TO THE MYTHICAL MAGIC REALISM

Elena BĂICEANU (PÂRLOG), PhD Candidate,"Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Reconstructing the magical world of Sadoveanu's stories, George Bălăiță manages to capture the essence of humanity. The hero of the novel Lumea în două zile, Antipa, has generated numerous interpretations, but neither of them succeed to capture his true values. And this because the humanity has the ability to fold the different perspectives.
Emerged as a consequence of a pact between Faust and Daimonion and suggesting a mixture of conscious and unconscious side of creation, Antipas is first of all a man who announces his very end in a magical realist manner, giving to his friend Viziru judge the task to prepare a "Chronicles of a Death Foretold", although he lives by the pattern of Joycean realism.

Keywords: novel, modern literature, myth, magical realism, Antipa

1. Magia realității

Din punct de vedere literar, secolul al XX-lea este dominat de Realism, un curent născut din dorința cititorilor de a-şi vedea transpuse realizările în creații. Caracterul tehnic şi tehnicizat al perioadei la care ne referim se impune şi scrierilor de ficțiune, astfel încât asistăm la o înflorire fără precedent a prozei, în special a romanului, care preia din realitate înlănțuirea logică a episoadelor, caracterul credibil al personajelor, de care naratorul se îndepărtează prin obiectivare şi reperele spațio-temporale suprapuse celor reale, verificabile.

Romanele apărute în această perioadă abordează realitatea în spiritul realității, descoperă complexitatea omului real şi-i oferă posibilitatea de a arăta că tot ceea ce i se întâmplă poate fi transformat în subiect literar şi, implicit, abordat prin mijloacele artei. La baza felului în care sunt structurate aceste texte, mai ales în spațiul românesc, la care lucrarea de față îşi propune să facă referire, stau modele oferite de Balzac, Proust şi mai apoi de James Joyce, ultimul fiind scriitorul care descoperă omului modern dimensiunea istoriei.

Romanul românesc al secolului al XX-lea cunoaşte o dezvoltare specifică, trăsătură impusă de felul în care evoluează societatea românească pe parcursul perioadei menționate. Dacă, până în deceniul al cincilea, tendința generală era aceea de sincronizare a literaturii române la literatura europeană, proces realizat şi prin intermediul ideilor lovinesciene, după război, dar, mai ales, după instalarea stalinismului, înregistrăm un fenomen de angajare a romanului în lupta potentaților vremii de a crea *omul nou*. Magia realității se manifestă în deceniul al şaselea printr-un mimetism şi o închidere a valorilor în limbajul lipsit de flexibilitate al dogmei, fapte care omoară valoarea literară a scrierilor.

Lipsa conflictului, generată de acest mimetism exagerat, care cere ca textul să exprime *abolirea luptei de clasă* şi a *exploatării omului de către om*, sintagme prin care *noua ordine socială* reuşeşte să atragă simpatia oamenilor simpli, duce la apariția unui schematism exagerat al romanelor, care impune angajarea literaturii în folosul altor valori decât a esteticului. Lipsa de profunzime este dată de natura întâmplărilor prin care trec eroii,

întâmplări care nu mai sunt expresia conflictului, ci „*numai situații – tip, impuse de dogmele exterioare şi nu de tensiunea intrinsecă a textului*”[1].

Odată cu depăşirea epocii staliniste, scriitorii români stabilesc un nou tip de legătură cu realitatea. Deceniul al şaptelea al secolului trecut este dominat, din punct de vedere literar, de foamea întoarcerii la modelele interbelice, foame justificată de cursul firesc al evoluției literaturii, dar, mai ales, îngăduită de la centru. Prozatorii se simt apăsați de istoria recentă (de până în 1965) şi îşi doresc restabilirea adevărului. Începe o perioadă de înflorire a romanului românesc politic, roman influențat şi de modelul prozei sud-americane, model care pătrunde în spațiul literar românesc după 1961, anul cimentării relațiilor ruso-cubaneze[2].

Majoritatea scriitorilor care se vor manifesta în literatura română în preajma şi după momentul 1965, printre ei Mircea Ciobanu, Fănuş Neagu, Ştefan Bănulescu, Augustin Buzura, George Bălăiță şi alții vor fi raportați, în ceea ce priveşte romanele pe care le compun, la tehnica realismului sau cea a realismului magic, întâlnit uneori, în literatura critică autohtonă, sub forma, utilizată şi de Anton Cosma, a *barocului balcanic*[3]. Consider că romanele aparținând realismului magic românesc se nasc printr-un proces de *deviație stilistică* de la *clasicele* romane realiste care domină începutul secolului al XX-lea. Apărute din dorința de a oferi publicului adevărul tabuizat până în 1965, ele ajung să-şi impună autorului propriul curs, dobândind astfel o geometrie alambicată, singulară, asemănătoare celei baroce.

2. A patra dimensiune a realului

Aşa cum am încercat să demonstrez prin acea scurtă trecere în revistă din capitolul precedent, realitatea a avut o influență imensă asupra romanului românesc din secolul trecut. Romanele realiste interbelice, precum cele ale lui Rebreanu, evoluează însă către un alt tip de realitate, care valorifică ceea ce am îndrăznit să numesc drept a patra dimensiune a realității, mitul, realizând distincția la care face referire Valéry, „*celle des oeuvres qui sont comme creés par leur public (dont elles remplissent l□attente et sont ainsi presque déterminées par la connaissance de celle-ci) et des oeuvres qui, au contraire, tendent à créer leur public*”[4] şi asigurând trecerea de la modernism la postmodernitate prin introducerea unor motive şi tehnici precum ironia şi ludicul.

Construite cu instrumentele romanului realist, dar, mai ales, căutând să exprime valoarea într-un limbaj accesibil cititorilor şi, în acelaşi timp, capabil să scape rigorilor cenzurii, romanele româneşti postbelice apelează, de cele mai multe ori, la alegorie, utilizând mitul drept cheie de interpretare a textului. Alegerea nu este întâmplătoare, întrucât scriitorii, conştienți de caracterul profund religios al societății româneşti, care îşi conservă caracterul tradițional mai ales ca reacție împotriva amenințării care devenise comunismul, aleg să exprime specificitatea prin raportare la esențialul uman „*literatura pare să se fi orientat către*

[1] Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan. 1945 – 1985*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1988, p. 32.
[2] Pe fondul neînțelegerilor dintre Fidel Castro şi USA referitoare la utilizarea teritoriului de la Guantanamo, Cuba caută sprijin la inamicul declarat al americanilor, URSS, fapt care conduce la criza din Golful Porcilor şi la instituirea blocadei economice asupra Cubei de către USA. Cuba, pe de altă parte, nu rămâne datoare URSS şi contribuie în mod nemijlocit la ocuparea Cehoslovaciei.
[3] Cf. *Romanul românesc contemporan*, ed. cit.
[4] Paul Valéry, *Oeuvres*, I, Paris, Ed. Gallimard, 1957, p. 1942.

mit şi pentru că recunoştea în această componentă a culturii minore un punct de sprijin în atingerea acelei specificităţi a vieţii analizate de autori"[5].

Mai trebuie precizat faptul că întoarcerea la mit este şi una dintre specificităţile literaturilor manifestate în societăţile de tip totalitar. Modelul însuşi de organizare a partidului unic este de sorginte mitică, bazat pe imaginarul creştin. Figuri precum Lenin sau Stalin se suprapun ideii de Mesia din învăţăturile biblice, în timp ce membrii de partid capătă misiuni de apostolat, şcolile de activişti preluând vechiul rol al mănăstirilor din perioada medievală, acela de laboratoare ale omului nou.

Se nasc, astfel o serie de texte care nvehiculează elementele specifice imaginarului creştin, familiar omului simplu. Adaptat acestui scop este mitul eroului civilizator, însă un erou ridicat din rândul umanităţii obişnuite, servind, în acelaşi timp, şi dorinţei moralizatoare a textului. În antiteză cu această figură mitică apare imaginea „*duşmanului de clasă*", unitate a imaginarului pe care Lucian Boia o consideră drept „*o alteritate normală împinsă spre forme radicale de alteritate, pe care comunitatea nu le mai poate îngădui*"[6]. Imagini grăitoare ale acestei alterităţi sunt surprinse de nuvele care apar după dezgheţul ideologic, mai ales de textul *Acasă* aparţinând lui Fănuş Neagu şi cuprins în volumul *Dincolo de nisipuri*.

Într-o lucrare care cercetează „*structurile imaginarului*", Lucian Boia scoate în evidenţă apetenţa literaturilor care se dezvoltă în sistemele totalitare pentru revalorificarea unor structuri arhetipale *„Refuzul istoriei şi dorinţa de a-şi depăşi condiţia par să definească reacţiile universale ale omului, care se confruntă chiar cu istoria şi cu limitele condiţiei umane. Este un proiect ce urmăreşte evadarea dintr-un spaţiu turbulent şi imprevizibil şi refugierea într-un perimetru protejat, apt să asigure armonia şi fericirea. Acesta este simbolizat, la nivelul esenţial, prin imagini arhetipale cum ar fi insula sau caverna (şi mai esenţial încă, sânul matern). Este visul recurent al unei societăţi închise, de tip tribal"*[7]. Regăsim acest topos arhetipal în mai toate textele aparţinând modernităţii postbelice româneşti, definit ca un spaţiu al recuperării esenţialului prin uitarea istoriei.

În cazul romanelor lui George Bălăiţă, toposul, însemnând locul în care individul se retrage din faţa istoriei, este atins de polivalenţă. Putem considera în această accepţiune apartamentul familiei lui Antipa şi, în interiorul acestuia, fotoliul Baroni, legătură a familiei cu trecutul, dar şi spaţiul exprimării nemediate a subiectivităţii. Loc de odihnă şi de reflecţie, fotoliul aparţine doar lui Antipa şi mentorului său din lumea domestică, pălărierul August. În lumea *Infernaliei*, spaţiul este deformat, parcă prin intermediul oglinzii, şi ia forma interiorului auster al casei nebunului Anghel.

În ceea ce priveşte romanul *Ucenicul neascultător*, această „*structură a imaginarului*" este reprezentată, pe rând, de spaţiul determinat de cele două localităţi, Modra şi Nandra, între care membrii familiei lui Toma Adam îşi consumă existenţa, putând evada pentru un foarte scurt timp în oraş, dar niciodată liberi faţă de locul rădăcinilor lor. În povestirile relativ independente care compun romanul, toposul este alcătuit din mai multe faţete descoperite în funcţie de destinul personajului urmărit. Fie că e Casa Zidită, casa cu stejarul mare din faţa

[5] Silviu Angelescu, *Mitul şi literatura*, Bucureşti, Editura Univers, 1999, p. 89.
[6] Lucian Boia, *Între înger şi fiară. Mitul omului diferit din Antichitate până în zilele noastre*, traducere din franceză de Brânduşa Prelipceanu şi Lucian Boia, Bucureşti, Editura Humanitas, 2011, p. 30
[7]Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere din franceză de Tatiana Mochi, Bucureşti, Editura Humanitas, 2000, p. 22.

porții, chiar o cameră de hotel din timpul unei delegații, rolul ei este același: de a salva ființa de la distrugere. Părăsirea acestui spațiu semnifică, invariabil, un singur lucru: moartea, destin pe care îl împărtășește și Ștefan Dabija, neînfricatul secretar de partid.

Un alt mit definitoriu pentru imaginarul romanesc din secolul trecut este cel al extincției, imaginat după modelul potopului biblic. În romanul *Lumea în două zile*, potopul este, în egală măsură, de sorginte interioară și exterioară. Pusă sub semnul dezastrelor – ziarele anunțau, cu câteva zile înainte de 21 decembrie, data la care familia lui Antipa sărbătorește Crăciunul, inundații devastatoare, rezultate din topirea masivă a zăpezii, în timp ce vara de la Dealu-Ocna este marcată de căderea unei grindini apocaliptice – lumea lui Antipa, desfășurată în interiorul celor două zile, este amenințată cu dispariția. Sunt semne clare ale morții purificatoare a personajului. În primul rând, imposibilitatea cuplului de a avea copii, incapacitate reproșată blândei Felicia, reprezintă prima dovadă că Antipa urmează să moară. Cum nimeni nu-i va mai purta numele, el va deveni doar o ființă de hârtie, consumată în interiorul caietelor judecătorului Viziru. Pe de altă parte, oglinda Baroni, care refuză orice formă de oglindire, este un nou semn al lipsei de viabilitate a personajului. Întorcându-ne la tradiția culturală, singura ființă care nu are umbră și care, pe cale de consecință, nu suportă oglindirea, este non-ființa, non-existența, spiritul pur. Inducând ideea că Antipa este, de fapt, spirit pur, moartea lui este un eveniment așteptat, dorit, nebunul Anghel nefiind, în acest caz, decât o unealtă în mâna destinului. Moartea personajului din romanul lui George Bălăiță este astfel o re-naștere sub forma adevăratei sale existențe, cea a spiritului.

În ceea ce privește romanul *Ucenicul neascultător*, potopul este surprins în mod diferit în fiecare compoziție care conturează imaginea acestuia. Fie că e vorba de viscolul năpraznic, abătut peste lume și care va reuși să înfrângă curajul nebunesc al vajnicului secretar Ștefan Dabija, fie că ne referim la ruperea legăturii cu familia la care doi eroi, Visarion Adam și Filip Adam, sunt nevoiți să recurgă, primul din dorința de a nu pierde beneficiile aduse de partid, cel de-al doilea pentru a se putea înscrie la facultate, imaginea sfârșitului de lume e mereu prezentă și se conturează, simbolic, în moartea fantastică, descinsă din mit, a bătrânului Toma Adam.

3. Pentru un realism magic specific

Așa cum afirmam încă din primul capitol al lucrării de față, proza românească postbelică este judecată și prin prisma apropierii de modelul realismului magic. Definit, mai ales, ca modalitate specifică literaturii hispano-americane de a încadra miraculosul într-un cadru real, acest tip de realism este un curent care favorizează trecerea de la modernism la postmodernitate. Unul dintre primii reprezentanți ai acestui curent, Miguel Angel Asturias, îl numește „*un realism permeabil miturilor*", „*în care faptele, după puțin timp, se transformă în mituri sau sunt uitate, iar legendele au o existență aproape tangibilă*"[8].

Deși recunosc faptul că sunt la curent cu evoluția literaturii din America latină, ale cărei romane, mai ales cele încadrate în mișcarea *Boom*-ului literar[9], sunt cunoscute de

[8] Francisc Păcurariu, *Individualitatea literaturii latino-americane*, București, Editura Univers, 1975, p. 213.
[9] Mișcarea se manifestă în America Latină intre 1960 – 1970 și se referă la o înnoire a tehnicilor și a subiectelor romanești. Reprezentanții Boom-ului, cunoscuți și în România secolului XX, sunt Julio Cortazar, Gabriel Garcia Marquez, Carlos Fuentes și Mario Vargas Llosa.

scriitorii şi de criticii literari români[10], reprezentanții literaturii româneşti a deceniului al şaptelea al secolului trecut nu se revendică din tehnica romanului politic sau din cea a realismului magic hispano-american, ci din tradiția realismului mitico-magic românesc interbelic. Această negare a unei influențe hotărâtoare a literaturii de peste ocean nu este cauzată de obişnuința epocii de a face vagi referiri la operele citite, fenomen surprins deja de Alex Goldiş[11], nici de directiva de partid, conform căreia raportarea permanentă a literaturii trebuie să se realizeze .la trecutul valoros, ci de încercarea scriitorilor de a-şi găsi o identitate occidentală, valorificând modele literare viabile şi acceptate de la centru.

Din acest motiv, realismul magic românesc, în care ar putea fi încadrate romane precum *Martorii*, de Mircea Ciobanu, *Cartea de la Metopolis*, de Ştefan Bănulescu, *Lumea în două zile* dar, mai ales, *Ucenicul neascultător*, de George Bălăiță sau chiar *Femeie, iată fiul tău*, de Sorin Titel, pentru a nu enumera decât câteva dintre ele, se revendică din două surse. Vorbim, pe de o parte, de influența nuvelelor şi a povestirilor româneşti din perioada interbelică şi chiar antebelică, aparținând lui Vasile Voiculescu – mă refer la volumul *Iubire magică* – sau lui Mihail Sadoveanu – mai ales *Crâşma lui moş Precu* – în care realitatea fuzionează cu magia, de multe ori prin intermediul datinii sau al povestirii. Nu ne referim la fantasticul specific basmelor, ci la convingerea că supranaturalul se amestecă în viața fiecărui om, este accesibil tuturor, deşi rămâne inexplicabil majorității oamenilor, idee pe care Lucian Blaga o exprimă sub forma *transcendentului care coboară*[12]. Pe de altă parte, scriitorii români sunt influențați, mai ales la nivelul tehnicii narative, de romanele hispano-americane, astfel încât pot fi observate similitudini. De exemplu, atât romanul lui Mircea Ciobanu, *Martorii*, cât şi cel al lui Gabriel Garcia Marquez, *Funeraliile Mamei mari* sunt bazate pe ideea că un grup de persoane discută despre o a treia, absentă – moartă în ambele cazuri – dar protagonistă a textului, conturându-i portretul. Faptul că motivul reuniunii acelor persoane este reprezentat de o anchetă, la Mircea Ciobanu, respectiv de un parastas, la Marquez, reprezintă diferența specifică.

Pe de altă parte, tehnica pe care o foloseşte George Bălăiță în romanul care l-a consacrat, *Lumea în două zile*, este asemănătoare celei din *Cronica unei morți anunțate*, a lui Marquez. Apare şi în acest caz diferența specifică. Anunțul morții, în cazul romanului lui Bălăiță, este realizat de protagonistul însuşi, dar în mod indirect, prin completarea acelor certificate de deces în avans. Introducerea motivului glumei, dar şi răspunsul evaziv la întrebarea „*Până unde se poate glumi?*” nu face altceva decât să amâne pentru final împlinirea singurei previziuni posibile, aceea a propriei morți. Pe de altă parte, întervine şi o voce aparent obiectivă, cea a judecătorului Viziru, căutător declarat al adevărului, dar şi cel care i-a sugerat pariul prietenului său şi care, prin statutul său echivoc, obiectiv şi subiectiv în funcție de nevoile textului, contribuie la realizarea structurii alambicate a romanului.

George Bălăiță foloseşte din plin tehnica realismului magic, un tip de realism care se pliază foarte bine pe necesitățile unei literaturi nevoită să se dezvolte într-o societate cu o

[10] George Bălăiță, spre exemplu, recunoaşte faptul că a citit cu destul de multă plăcere *Şotronul* lui Cortazar, în timp ce Marquez ocupă un loc special între lecturile sale. Nicolae Manolescu, pe de altă parte, mărturiseşte faptul că a fost influențat de filosofia romanelor lui Llosa.

[11] Pentru detalii, a se vedea Alex Goldiş, *Critica în tranşee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2011.

[12] Pentru detalii, a se vedea Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Opere filosofice*, vol. 9, Bucureşti, Editura Minerva 1985, pp. 194 – 325.

conducere de tip totalitar datorită caracterului său alegoric[13], dar care nu se confundă cu sentimentul religios. Este ştiut faptul că majoritatea scriitorilor secolului al XX-lea au o manieră logică, raţională de relaţionare cu dumnezeirea şi din acest motiv ne putem rezuma la a considera realismul magic doar o tehnică a realismului, căci „*The key to understanding how magical realism works is to understand the way in which the narrative is constructed in order to provide a realistic context for the magical events of the fiction. Magical realism therefore relies upon realism but only so that it can stretch what is acceptable as real to its limits*”[14].

Cu toate acestea, romancierul asupra căruia ne oprim în textul de faţă utilizează tehnica realismului joyce-an. Romanul este constituit din mai multe nuclee narative independente, care pot constitui puncte de plecare pentru desfăşurarea naraţiunii. Naratorul alege să înceapă textul plecând de la povestea unui tip vegetativ care, într-o dimineaţă, este surprins (sau poate nu) trezindu-se. Echivocul textului este menţinut de starea incertă a lui Antipa, situată între vis şi trezie, astfel că putem accepta dialogul dintre cei doi câini ca pe o producţie onirică. Pe de altă parte, Argus îi destăinuie Eromangăi intenţia lui de a scrie un roman, a cărui structură dual este regăsită la nivelul romanului însuşi. În sfârşit, judecătorul Viziru scrie istoria anunţatei morţi a prietenului său, moarte care se petrece conform predicţiei, cu repetiţie.

Analizând opera lui Joyce, Umberto Eco descoperă aceeaşi tehnică. Odată cu părintele lui *Ulise*, actele stupide ale vieţii cotidiene – precum frământarea aluatului, spălatul pe dinţi, naveta cu trenul, o relaţie pasageră – devin materie narativă, ordinea în care se petrec acestea fiind una aleatorie, chiar ordinea istorică: „*istoria (adică viaţa cotidiană) este alcătuită dintr-un complex de evenimente dezordonate, pe care nu le uneşte niciun sens logic, pot surveni în viaţa unuia sau a mai multor indivizi într-o anumită perioadă de timp*”[15].

Rolul romancierului realist este acela de a ordona această materie epică disparată prin utilizarea unui liant. Bălăiţă foloseşte în acest scop mitul, a patra dimensiune a realităţii, întruchipare a esenţei omeneşti.

4. Între Daimonion şi Faust. Antipa

Cu siguranţă superior din punctul de vedere al complexităţii, dar, aşa cum sugera autorul însuşi, prea puţin intelectual pentru a-şi da seama de ceea ce i se întâmplă, deci complet lipsit de dimensiunea tragică, este Antipa, personajul principal al romanului *Lumea în două zile*. Cu mult înainte de portretul omului recent al lui Patapievici, departe de teoriile privitoare la postmodernism şi chiar la transmodernism, povestea lui Antipa, acest „funcţionar al neantului”, spune povestea tuturor. Personajul principal al romanului anticipează omul recent, banal, pasiv, aşteptând ghidare, în prima parte a textului, devenind Parsifal, erou legendar care porneşte singur în căutarea *graal*-ului în cea de-a doua. Deşi realizat în manieră joyce-ană, Antipa e un cavaler al mesei rotunde care-şi duce la îndeplinire faptele de arme într-o lume condamnată la banalitate şi sugrumată de propria materialitate exacerbată.

[13] Pentru detalii, facem trimitere la lucrarea lui Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, New York, Taylor & Francis eLibrary, 2005, text disponibil şi la adresa http://books.google.ro/books
[14] Maggie Ann Bowers, *Op. cit., ed. cit.*, p. 43.
[15] Umberto Eco, *Poeticile lui Joyce*, traducere din limba italiană şi prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Piteşti, Editura Paralela 45, 2007, p. 93.

Specific pentru construcția personajului Antipa este multitudinea măştilor pe care le poartă, revelate diferit în funcție de personajul cu care acesta vine în contact şi ascunzând o aceeaşi esență, descendentă din mit, esența umană. Astfel, pentru Felicia el este mincinosul, un tip proteic pe care ea, asemenea unei veritabile Circe, se munceşte să-l schimbe în discuții care nu depăşesc spațiul propriului imaginar. Pentru Silvia, el este El, esența pe care aceasta o caută după dispariția fizică a bărbatului, în timp ce naratorul, plasat, asemenea unui Demiurg, deasupra personajelor, sugerează faptul că el şi Anghel ar fi două fețe ale Aceluiaşi eu auctorial. Structura proteică a personajului, care foloseşte, în roman, drept cod multiplu este surprinsă şi de Elena Dan, care afirmă: „*Antipa, de pildă, este personaj principal (sistem poetic), cod al romanului (sistem poietic), Eul în triplă funcție (sistem psihic), nod de relații interpersonale (sistem sintactic), scriitorul (sistem semantic), soțul Feliciei şi funcționar la Dealu – Ocna (sistem al mitologiei cotidiene)*”[16].

Ascuns sub înfățişarea bolnavului închipuit, a insului vegetativ, stă demistificat eroul de legendă. El însuşi recunoaşte sterilitatea cuplului, a vieții domestice, lipsă pe care o aşază pe umerii femeii. Întârzierea nejustificată a unui vlăstar ce ar putea scoate viața celor doi din platitudinea în care s-a cufundat este imputată Feliciei, într-un acces de vitalitate a personajului principal, conştient în mod fulgurant de iminența drumului de parcurs înspre dobândirea rangului de inițiat, care i-ar permite accederea în cercul aleşilor, cei care, în cele din urmă, ar putea dobândi cunoaşterea supremă. Personaj cu statut indecis, navetist, pendulând între două lumi, cea a casei şi cea a consiliului în care lucrează, acest Parsifal în miniatură devine, odată cu descinderea pe peronul din Dealu – Ocna, un altul: *„Coborând deci, Antipa avea un pas ferm pe care fără să-şi dea seama îl căpătase încă de când coborâse treptele blocului, la Albala. Puțini îi cunoşteau mersul ăsta. Cu toată răcoarea dimineții, el nu-şi pusese haina şi nici vreo bluză subțire sau puloverul fără mâneci împletit de Felicia.”*[17]

Cele două fațete ale lui Antipa, pe care oglinda refuza de fiecare dată să le reflecte, folosind un motiv la care George Bălăiță mai apelase în prozele sale scurte, cel al oglinzilor deformante, sunt puse în lumină de judecătorul Viziru, vocea însărcinată de autor să realizeze, în câteva caiete de anchetă care rivalizează cu un jurnal de creație, „*cronica unei morți anunțate*”: *„Acum când scriu îmi dau seama cât de departe sunt de adevărul lucrurilor, cu câtă emfază mă las dus de aparențe. Proşti şi ignoranți. Siguranța noastră de fiecare zi ne dă putere să supraviețuim dar ascunde adevărul. Niciodată ca în ziua de 21 iunie nu a fost Antipa mai aproape de ambiția lui nemăsurată (de care îşi bătea cu uşurință joc) şi eu mai departe de înțelesul lucrurilor. Între Antipa din decembrie la Albala şi Antipa din iunie la Dealu – Ocna era drumul lung de la omul domestic la omul furios şi liber.”*[18]

Antipa îşi simte sfârşitul în vis, continuându-se, la nivelul textului, timidul proces de ambiguizare din nuvela *Întoarcerea eroului cunoscut*, al cărei erou rătăcise el însuşi în planul realității şi al visului, după ce hoinărise multă vreme pe străzile inundate de potop ale orăşelului Dealu – Ocna. Drumul e greu, dar duce la casa lui Anghel, locul în care visul şi realitatea se contopesc. Singurele lucruri palpabile sunt moartea lui Antipa şi dispariția oglinzii vechi, la fel cum unicele fapte sunt moartea lui Valter Descu şi discuția despre

[16] Elena Dan, cap. *Lumea în două zile un roman poietic*, în *Daimonion. O poietică a creației literare şi câteva argumente în favoarea ei*, pp. 256 – 314, București, Editura Cartea Românească, 1996, p. 258.
[17] George Bălăiță, *Lumea în două zile*, Iaşi, Editura Polirom, 2004, p. 229.
[18] *Ibidem*, pp. 228 – 229.

aceasta la o cafea. Moartea eroului nu înseamnă însă salvarea. Cu toate acestea, în epilog, lucrurile se aşază puţin ciudat după moartea lui Antipa, deoarece pălărierul August se apropie de nebunul Anghel, Felicia dă naştere unui băiat, iar farmacista Silvia Racliş, cu care personajul principal avusese o legătură în ziua morţii sale, caută mereu să dezlege misterul din jurul acestuia.

Visul şi realitatea, somnul şi trezia sunt două aspecte care se contopesc în romanul lui George Bălăiță. Aşa cum însuşi Viziru recunoaşte în caietele sale, Antipa este dominat de un spirit faustic, al omului *furios şi liber*, mândru de sine şi căutînd cunoaşterea, spirit care se manifestă în spaţiul ficţional al romanului în care autorul a îngrămădit realitatea personajului. Pe de altă parte, omul domestic, manifestat întotdeuna într-un vis pe care Felicia îl veghează grijulie, face trimitere la sistemul poietic, inconştient al romanului: „*Daimonion îi răspunde* (lui Faust, nota mea, Elena Pârlog) *în visul nocturn; el devine oglinda în care Faust îşi vede chipul pe care-l ascunde în timpul zilei de privirile celorlalţi, de care se ruşinează, care l-ar pierde dac-ar fi cunoscut*”[19].

5. Concluzii

Textul de faţă a urmărit, pe parcursul celor patru capitole ale sale, să demonstreze faptul că romanul lui George Bălăiță, *Lumea în două zile*, este unul care, la mult timp după apariţie şi după destule pagini de critică redactate pe seama lui, reprezintă una dintre scrierile puternice şi de interes, care, datorită formei sale proteice, nu a reuţit să-şi epuizeze posibilităţile interpretative.

Aşa cum am arătat în primul capitol al textului, romanele lui George Bălăiță reprezintă un moment firesc în evoluţia romanului românesc modern însetat de mirajul realităţii şi continuându-şi tendinţa firească de obiectivare. Specificitatea romanului, care constă în caracterul său dual şi în forma sa alambicată, alegorică de multe ori, este dată de trăsăturile deosebite ale erei în care este conceput. El trebuie să facă faţă unei duble cenzuri. Vorbim, pe de o parte, de cenzura comunistă care căuta plierea limbajului romanesc pe cel închistat, al dogmei şi, pe de altă parte, de cenzura cititorului, care aprecia un roman în funcţie de multitudinea de semnificaţii anticomuniste pe care acesta era capabil să le transmită.

Recursul la matricea stilistică a mitului pe care o realizează George Bălăiță în romanele sale ţine şi ea de specificul epocii. Aşa cum am arătat în capitolul al doilea, dimensiunea mitică devine o a patra dimensiune a realităţii în perioada comunistă, scriitorii văzându-se nevoiţi să apeleze la generalul uman pentru a putea exprima specificitatea realităţii. Nu trebuie uitat faptul că majoritatea textelor din perioada la care am făcut referire conţin imaginea biblică a potopului, ea însăşi o moarte cu repetiţie a ordinii sociale.

Ca o specifică a spaţiului în care se manifestă creaţia lui George Bălăiță, reţinem faptul că aceasta foloseşte tehnicile realismului magic, dar nu se revendică din miezul romanului alegoric sud-american de existenţa căruia romancierul ştia şi care era acceptat de cenzura comunistă. Scriitorul la care am făcut referire pe parcursul lucrării pune la cale o adevărată artă de întoarcere la realismul mitico-magic din perioada interbelică, specific scrierilor lui Vasile Voiculescu şi Mihail Sadoveanu, creând o lume în care mirajul ia forma datinei.

[19] Elena Dan, *Op. cit., ed. cit.*, p. 173.

Nu în ultimul rând, personajul Antipa reuşeşte să suscite interpretări variate datorită felului în care poate să ascundă, în spatele multiplelor măşti pe care le poartă şi pe care le schimbă în funcție de dimensiunea realității pe care o locuieşte, specificitatea umanului. El merge pe ideea că acțiunea umană este cea care determină caracterul specific al lumii, chiar dacă un lucru anunțat sub forma unei glume nu mai are puterea de a fi prevenit.

Bibliografie

a. DE AUTOR:

BĂLĂIȚĂ, George, *Opere II. Marocco (I)*, Iaşi, Editura Polirom, 2011;
BĂLĂIȚĂ, George, *Lumea în două zile*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985;
BĂLĂIȚĂ, George, *Lumea în două zile*, Iaşi, Editura Polirom, 2004;
BĂLĂIȚĂ, George, *Ucenicul neascultător*, Bucureşti, Editura Albatros, 1977;

b. CRITICĂ:

ISTORII LITERARE:

COSMA, Anton, *Romanul românesc contemporan. 1945 – 1985*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1988;
MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008;
SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, IV, Bucureşti, Editura David, 1997;
ŞTEFĂNESCU, Alex., *Istoria literaturii române contemporane. 1945 – 2000*, Bucureşti, Editura Maşina de scris, 2005;
ULICI, Laurențiu, *Literatura română contemporană. I – Promoția 70*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1995.

1. LUCRĂRI DE SPECIALITATE:

ANGELESCU, Silviu, *Mitul şi literatura*, Bucureşti, Editura Univers, 1999;
BLAGA, Lucian, *Opere filosofice*, vol. 9, Bucureşti, Editura Minerva, 1985;
BOIA, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere din franceză de Tatiana Mochi, Bucureşti, Editura Humanitas, 2000;
BOIA, Lucian, *Între înger şi fiară. Mitul omului diferit din Antichitate până în zilele noastre*, traducere din franceză de Brânduşa Prelipceanu şi Lucian Boia, Bucureşti, Editura Humanitas, 2011;
BOWERS, Maggie Ann, *Magic(al) Realism*, New York, Taylor & Francis eLibrary, 2005;
DAN, Elena, *Daimonion. O poietică a creației literare şi câteva argumente în favoarea ei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1996;
ECO, Umberto, *Poeticile lui Joyce*, traducere din limba italiană şi prefață de Cornel Mihai Ionescu, Piteşti, Editura Paralela 45, 2007;
GOLDIŞ, Alex, *Critica în tranşee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2011;
MARINO, Adrian, *Politică şi cultură*, Iaşi, Editura POLIROM, 1996;
MENDOZA, Plinio Apuleyo, *Parfumul de guayaba. Convorbiri cu Gabriel Garcia Marquez*, traducere de Miruna Ionescu, Bucureşti, Editura Curtea Veche, 2002;

PĂCURARIU, Francisc, *Individualitatea literaturii latino-americane*, Bucureşti, Editura Univers, 1975;
UREÑA, Pedro Henriquez, *Curente literare în America hispanică*, traducere de Vasile Covaci, Bucureşti, Editura Univers, 1980;
VALERY, Paul, *Oeuvres*, I, Paris, Ed. Gallimard, 1957.

2. PREFEȚE. POSTFEȚE

DUMITRESCU – BUŞULENGA, Zoe, *Un portret*, postfață la George Bălăiță, *Lumea în două zile*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985;

3. ARTICOLE ÎN PERIODICE:

BĂLĂIȚĂ, George, *Îmi place să cred că tot ce scriu (chiar şi o scrisoare ocazională) este un exerciţiu de proză*, interviu acordat Ioanei Revnic, în revista „Cultura", nr. 284/ 29.07. 2010;
ŞTEFĂNESCU, Alex, *La o nouă lectură: George Bălăiță*, în „România literară", nr. 28/ 2004.

.

IOAN PETRU CULIANU'S PERSPECTIVES ON POLITICS AND CULTURE

Adriana-Dana LISTES POP, Research Assistant, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: In the columns published by Ioan Petru Culianu in the foreign media he proved to be concerned with the threat of illicit dominance, totalitarianism, intolerance and racism. The major part of his political and cultural articles were published in the Romanian language magazines Free World, Agora, Limits, Meridian, Ethos, and in the international magazines Panorama, Mondoperaio and Nouvelle Acropole while the scientific studies were published in international journals such as Aevum, Dialogue, Neophilologus. In the political articles, Culianu tried to analyze the concepts of totalitarianism, communism, and racism and its origins as well as the individual's right to resources and power and where that claim could become illegal and dangerous for the others. In this regard, the column The Racist Offence, original title L'offense raciste is an historical argumentative discourse in which Culianu analyzes the racism origins in the international context. The article was published in January 1985 in the French magazine Nouvelle Acropole. Culianu absolutely acknowledges himself as a "convinced anti-racist" right from the beginning and claims he is a total supporter of the democratic system as the ideal option for the most functional modern society. Culture, religion and politics are subtly connected in nowadays society as the racist attitude is generated by wrong beliefs, ethereal ideas and massive intolerance. Racism is a phenomenon explained as having its origins in prejudices and preconceptions, it stems from theinability to accept equal rights and mutual understanding, arrogance, perfidy and the lack of respect for the human being.

Keywords: Power, Totalitarianism, Racism, Intolerance, Conflict, Culture

The Cultural Journalism

The cultural articles published by Ioan Petru Culianu abroad were collected into the volumes: *Romanian Studies I. The Nichilism Phantasms. Dr. Eliade's Secret* and *Romanian Studies II. The Sun and the Moon. The Poisons of Admiration* which consist of book reviews, literary criticism and myth-analysis, various personalities' portrayals, and Romanian folk mythology studies. In the volume *Romanian Studies I,* the first part entitled *The Nichilism Phantasms* includes literary analysis of the literary works written by Mihai Eminescu, Ioan Slavici, Vasile Voiculescu, Mikhail Bulgakov. The second part, *Dr. Eliade's Secret*, contains a series of Mircea Eliade's prose analysis. In the volume *Romanian Studies II,* the first part, *The Sun and the Moon,* contains a collection of texts on Romanian mythological themes. The second part, entitled *The Poisons of Admiration*, gathers articles on subjects ranging from famous exiled Romanian's portraits such as Mircea Eliade, E.M. Cioran, Monica Lovinescu to the portraits of Romanians who were still in the country: Constantin Noica, Nica Facon, Adrian Marino, Mihai Ursachi, Dan Laurentiu. The myth-analysis definition is given in the document *Freedom Phantasms at Eminescu* (82-121). From the Romanian analyst perspective, the myth-analysis is "a practical approach trying to detect the hidden myths within the literary text and investigate it" (Culianu 2000, 82). The technique was used by

Adrian Marino, too, who called it *myth-critics*. The myth-analysis process aims to investigate ”the latent mythical material” existing in the Romanian literature texts. Under investigation is the literary text, its author's analysts and the context within these elements are inserted. At the time of writing to which the reference was made, myth-analysis was still in the laboratory phase.

The article titled *Ruthless Destruction in the Novel Lucky Mill by Ioan Slavici (1881). A Myth-Analysis Exercise* (Culianu 2000, 139-153) provides additional details about the methodology addressed in the literary analysis, the myth-analysis, as borrowed from the history of religions methodology. The myth-analysis objective is to go deep inside the author’s way of thinking and “psycho-sociologically interpret” it. Culianu analyzes *Lucky Mill*, a realistic detective-like novel built on an economic and entrepreneurial theme during the early Transylvanian capitalism. Within the text *Myth and Symbol in V. Voiculescu’s Prose* (Culianu 2000, 12-26) published in *Ethos*, the analyst stated that his intention was to decipher the symbolic scheme the writer built his literary work on. The concept of “transpersonal symbol” presumes a deeper textual psychoanalysis process, more difficult than the psychological complex investigation. Culianu proposed the reader a game called *the fantasy etymology* to detect onirical schemes deeply and subtly insinuated in the textual content.

The most articles written by Culianu are centered on cultural and literary themes like Mihai Eminescu, Mircea Eliade. From his perspective, Eminescu is a *phantasms operator* in whose writings the dualist myths and the Gnosticism are present as *imaginary processes.* The review titled *Eminescu. Literary prose* counts the delays on the critical edition of the entire Eminescu’s literary work covered in twenty volumes that Perpessicius planned to be published in 1962, at the latest. The long string of problems are exposed by Al. Oprea in the preface, and most of them were “bureaucratic obstacles” caused by Eminescu’s journalistic activity and writings considered inappropriate by the communist censorship. Oprea anticipated in the preface to that point in 1977 as a realistic deadline for the completion of the entire Eminescu’s literary works, the year 2000. Mircea Eliade theme is extensive in the articles signed by Ioan Petru Culianu. In the text *Mircea Eliade’s Hermeneutics* published in the scientific journal *Aevum* in 1980, Culianu stated that all the information regarding Eliade is “within our strict competence” (Culianu 2009, 211). In the text *The Freedom Phantasms at Mihai Eminescu*, Culianu explained what he considered to be the researcher's competence and incompetence: the competence is given by the ability to find specific information based on owning a stored and complete database on a given subject, and the ability to understand these data using specific working methodology and tools (Culianu 2000, 95). The cultural articles were published by Ioan Petru Culianu the following cultural journals published by the Romanian Diaspora:

Agora: alternative culture magazine was published by the Foreign Policy Research Institute since 1987, in Philadelphia, in 16 x 30 cm format. Dorin Tudoran was the Editor-in-Chief, and the Editorial Board Chairman was Eugen Ionescu. Among the employees, *Romanian Literary Press Dictionary 1790-1990* lists Alain Besancon, Matei Călinescu, Ion Negoițescu, Virgil Nemoianu, Andre Glucksmann, Ion Vianu, Stelian Tanase, Dan Petrescu, Dan Oprescu, Ştefoi Elena, Mihai Ursachi, Nina Cassian, Dinu Flamand, Lucian Raicu, Virgil Ierunca, Monica Lovinescu, Gabriela Melinescu. *Agora:* alternative culture magazine ceased its publishing in July-December 1993; in this final edition, the Editor-in-Chief Dorin Tudoran

said that the magazine was "a bridge between the Romanians in the country and those living outside its geographical borders" (Hangiu 1996, 18). In *Agora* magazine, Ioan Petru Culianu published the articles *The Sin Against the Spirit, Ionescu, the Saviour, The Balance Sheet of A Light Era*, and *The Skeptic on Duty for a World Running Out.*

Limits magazine was edited by Virgil Ierunca starting with the year 1969 and ending with May 1985, in Paris. The magazine was printed in 14 x 30 cm format in the *Parrot Tickets* style and was published in 47 issues. The magazine's editors were Virgil Ierunca and N. Petra. The journal published literature, especially book reviews, and articles on history and literary criticism. The magazine represented an anti-communist publishing platform aiming to provide the necessary editorial space for the Romanian writers in exile to debate forbidden subjects in the communist Romania. The name of the magazine was inspired by Dan Botta's poems. As journalists, *Romanian Literary Press Dictionary 1790-1990* mentions: Monica Lovinescu, Matei Cazacu, Paul Goma, Virgil Tanase, Mihai Ursache, Antonia Constantinescu, Matei Calinescu, Stamatu Horia, Sandu Telejean, Leonid Dimov, Stefan Baciu, I. Negoițescu, Al. Lungu, Ion Caraion. In the *Limits* magazine, Culianu published the following articles: *Mircea Ciobanu and the Prince of This World, Creation and Beauty in Romanian Speaking, Exile, Shortvaves …*, republished in *Ethos* magazine, *Nica Facon, Two Romanian Poets, Mircea Eliade's Metamorphosis, Recent Studies about Mircea Eliade, Open Letter to G. Liiceanu after Reading the Păltiniş Journal.*

Meridian magazine was launched during May-June 1991 in Washington DC, United States by Dorin Tudoran with Jon Dogar-Marinesco, Vladimir Tismăneanu, Claudio Dogar-Marinesco, and Manuela Michailescu. The journal was issued twice a month consisting of around 90 pages signed by famous names in the Romanian cultural exile. *Meridian* was conceived as a "mate magazine" for Agora, where Ioan Petru Culianu published the article *Orthodox Ku Klux Klan.*

Ethos magazine was founded by Virgil Ierunca with Ioan Cusa in 1973 in Paris. The journal had been published for eleven years until 1985 in the format of 15 x 24 cm. According to the *Romanian Literary Press Dictionary 1790-1990*, there were printed five books: book I in 1973, book II in 1975, book III in 1982, book IV in 1983, and book V in 1985. Among the employees, the same dictionary mentions Mircea Eliade, Ion Caraion, Vintilă Horia, Paul Goma, Monica Lovinescu, Mihai D. Sturdza, Sandu Tudor, Al. Cioranescu, Sanda Stolojan, Al. Lungu, Constantin Ilie, Dorin Tudoran. *Ethos* Magazine was dedicated to the second wave of the Romanian exile that began in 1970; Virgil Ierunca called this phenomenon "the second exile" (Rad, Albu 2010). In the first book of *Ethos*, the editors have specified the following in the text *One Word*: "The exile's second wave calls in within its ethical space and rigor all those outside the country or inside it that cannot accept the culture and spirituality transformation in a preserved area by the planned deceit, and the system's hypocrisy, that New Court bowing" (Hangiu 1996, 169). Within *Ethos* magazine, Ioan Petru Culianu published the articles: *Shortwaves …*originally published in *Limits* journal in 1978, republished in *Ethos* magazine in1982 and the text *Myth and Symbol in V. Voiculescu 's Prose.*

The Political Journalism

The political articles signed by Ioan Petru Culianu during the communist and post-communist period were collected in the volume *The Sin against the Spirit*, originally published by Nemira in 1999 entitled *The Sin Against the Spirit: Political Writings*. The volume was reprinted in the Polirom collection titled Ioan Petru Culianu Library in 2005 and 2013. Culianu began to publish his controversial political articles immediately after the Revolution of 1989 in the Romanian language newspaper based in New York, *Free World.* According to Mihaela Albu, the author of the volume *The Memory of Romanian Exile: the Free World Newspaper in New York*, the weekly *Free World* was established in 1988 by a group of Romanian intellectual refugees in the United States: Andrei Bardescu, Dan Costescu, Cornel Dumitrescu, Catalin Georgescu, George Pietraru, Valentin Verzeanu. The newspaper was initially located at Rego Park, then moved on 5th Avenue, after which, in 2004, it functioned on Madison Avenue. The editorial board intention was for this publication to be "a source of real, undistorted information from the country, but also from the U.S. or European social and political background and become a moral support for those who were trying to draw attention to the disaster that Romania was going through" (Albu 2008, 25). Since January 1990 (number 68), the weekly magazine changed its name in the *Romanian Free World*. This periodical was printed until 2005, when it stopped all of a sudden. The periodical consisted generally of about thirty pages, the front page was originally printed in black and white colors, but the editors finally decided to switch it to blue. The newspaper archive is currently preserved at the Romanian Cultural Institute in New York.

The Language Stylistics

In the volume *The Romanian Violent Imaginary*, Ruxandra Cesereanu investigates the Romanian journalistic discourse and establishes nine types of violent registers used in Romanian media language. These registers are divided as follows: subhuman register, sanitizing register, the criminal register, the bestiary one, the religious, the putrid-excremential, the sexually-lewd, the funeral and the racialist-xenophobic register. The communist censorship caused a violent language outbreak immediately after the long decades of totalitarianism, and most of the post-Communist Romanian writers and journalists preferred a type of aggressive and abusive speech. Ruxandra Cesereanu explains the process as a further linguistic defulation following the censorship that exploded in waves of violent, virulent, and brutal textual attacks. This trend is obvious in Culianu's media articles, too, where sometimes the writer makes use of an uncompromising, unforgiving, accusatory, smashing tone. Culianu's journalistic works falls largely in the hygienic, sanitary, and the criminal register. The sanitary tone aimed to sanitize the contaminated society and the criminal register was intended to have the offenders (labeled as *thugs* and *punks)* punished for their mistakes. Sometimes Culianu appeals to the bestiary register by transforming human beings into insects.

Romania's Case

In his journalistic texts, Culianu advocated for "Romania's case" at the international courts, a case considered "rather atrocious and unimaginably sad" (Culianu 2005, 135). The

concept of the Romania's case comes into question in the article *Elie Wiesel* in which Romania is compared to an extermination camp where the freed prisoners voluntarily decide to stay there and invest their former guards with governmental authority. In outlining Romania's situation, the columnist started from the communist era and described a weird time and space emerged from nightmare scenarios, Hollywood horror movies, and gruesome stories by Edgar Allen Poe. In the article called *Patriot?* (115-117), Culianu blames the inability to achieve his professional and scientific status in the communist Romania, reason which determined him to seek for solutions abroad. Culianu alleged the Romanian state that it "closed his mouth" and "banned his books". He claims he was "humiliated" and "sacrificed" for the country's sake. According to the principle of the citizen's natural right, "everyone has the right to make a request to his native state" and Culianu requests the right to be heard in order to verbalize frustrations and highlight the serious problems he himself faced, which keep up creating further difficulties to other citizens. He bitterly acknowledges that, until now, he received only "suffering, misfortune, stupidity and pain". The trauma felt is revealed by the phrase "crippled soul". After an autism state mimicked by the entire Romanian community in terms of the communist terror, Culianu believes that the time has come to engage more intensively in the national affairs and started this project as media activism invested with an indictment's virulence.

In his speech, armed with a pen functioning as a scalpel, Culianu dissects the communist political system. From his point of view, the communism was one of the possible realities of a multi-universe, hypothesis proposed in the article *The Sin against the Spirit* (Culianu 2005, 14-16). Each "cultural-historical space" is a reality in itself in a universe with infinite potentialities. This way of seeing reality is taken from the quantum physics laws, whose assiduous reader Culianu acknowledged he was. He points out that "a world vision as a kind of fault variable drawn through infinite parallel universes (and, some say, real) arises from quantum physics". Among the multiple dimensions of reality, the communism is the only way to disintegration "by petrification, by freezing". The communism is deprived of "life" because it constantly commits "cultural genocide", that is a "sin against the spirit". The individuals caught in this political reality's shred bear the hallmark of "the spiritual death" and "organized falsehood". Culianu criticizes the communist regime in the article *Romania's Future in Eleven Points* (Culianu 2005, 71-81), where the communism implemented in Romania by the dictatorial family is characterized as a "paternalistic presidential system", a regime dominated by "dictatorial father-like characters" in a "burial age". The Romanian communism was considered by the historians and analysts as being of feudal type built on opportunism and nepotism, which evolved into a "two-headed monarchy" consisting of two cabinets (Constantiniu 1999, 483) or a "tribal" political regime as Ruxandra Cesereanu said (Cesereanu 2004, 183). The article *Ionescu, the Saviour* (Culianu 2005, 197-199) was written on December 5, 1989 on the collapse of the Berlin Wall. Ceausescu was still in power; his name is mentioned five times in the text. At that time, Romania seemed to have been trapped in an absurd comedy script. Ceausescu the dictator was placed on the long list of Romanian nation saviors as being one of the most embarrassing chapters in history. Ceausescu was a megalomaniac and "the biggest thief in history" who even surpassed Bokassa, Selassie, and Marcos. Romania ruled by Ceausescu was a "step-daughter", "shameful", "crazy".

Romanian Culture

The text *Romanian culture* was written in September 1982, and was later in 1991 found in a drawer, when the author titled it *The Balance Sheet of a Light Era* (Culianu 2005, 200-208) and published it in *Agora* magazine. The article is an analysis of the national cultural capital and an accounting registry done after an inventory sheet meant to keep a record of the gains and losses on post-war Romanian culture which proves the socialist cultural bankruptcy. The origin of the problem is the lack of realism in the approach, an overall lack of systematization and organization, laziness, arrogance and narcissism. In the category of culture understood as the sum of the Romanian thinking products, literary and artistic creations of the postwar period, Culianu reported as profit three civic inspired novels, some poetry, paintings, movies (even cartoons) and about three drama successful books. They do not fail to arouse interest, but do not fall into a unified strategy and don't have a common point of origin. At the losses chapter, the numbers are huge. The consequences of the political and ideological invasion in the cultural creation were disastrous. The censorship establishment and socialist criteria filtering of arts and culture created a blockage in the social mind. People were imposed schematic thought paradigms that aimed the socialist standardization in the cultural area. Those who did not fit the required standards were considered unruly, were labeled as such and were subjected to re-education.

The communist goal was the masses enlightenment, but on the average. Those who passed this level were considered dangerous for the system, and consequently were removed. In this artificial environment, incompetence camouflaged under a cryptic style proliferated, because what is unintelligible cannot be verified. The author of this type of creation ignored the masses even though he actually had the duty to educate and addressed only to the specialists in an elitist closed group. The communist Romanian cultural landscape was populated by a variety of cultural mutants, some bureaucrats lacking imagination and talent, paid by the party. In the bestiary registry, Culianu calls them "the intelectual caterpillars" and divides them into categories: the great thinkers, the small thinkers and the followers, mostly "rejected by the idea". The socialist culture is not dynamic; it is not a process in the making, but a state of stagnation. It lacks both substance and dignity, it is hollow.

Culianu addresses the reader in the sanitary stylistic register and makes use of the medical terminology in the analysis. The Romanian culture is sick, shows symptoms that require the appropriate treatment, which is not given in due time. It gets worse and the patient enters the terminal phase. The solution would be to extract the patient from the controlled environment and expose him to the stimuli in order to strengthen his immunity. The discipline is good, but understood as a rigorous and systematic effort, not as uniformity of thought. The idea always starts as a spark, but it is managed and directed by logical sense with maximum accuracy towards the right direction with a clear purpose, through hard and planned work. Culture starts from the inspiration and talent, but it is built on the intelligent and organized effort, otherwise the most inspired idea may not materialize after all. The columnist expressed his emotions openly, honestly, and acknowledged himself as "troubled, angry, sad, shocked or amazed".

Ioan Petru Culianu refers to *The Shame Anthology* written by Virgil Ierunca in the article *The King Died – Pay Attention to the Heir* (Culianu 2005, 222-227). The columnist describes it as a collection of texts and poems dedicated to Ceausescu presidential couple

signed by "almost all the big names" along with many others that were anonymous. Cultural personalities that did not fit the standards had to leave the country. There, among the exiles are mentioned Dumitru Țepeneag, Paul Goma, Virgil Tanase, Dorin Tudoran. The mediocre values that benefited from the system goodwill are listed separately: Eugen Barbu, Sabin Balasa, Adrian Păunescu, Sergiu Nicolaescu. Those who were skilful and astute among the favored ones applied the same strategy that condemned the odious Stalinist decade, completed by introducing Ceausescu's golden age. In this category are classified Dumitru Radu Popescu, Constantin Țoiu, Marin Preda. Among the bravest, Culianu lists Lucian Pintilie, Augustin Buzura, Dorin Tudoran, Ileana Mălănciou, Mircea Dinescu, Dan Petrescu. Those who were worth of the greatest admiration are the writers who decided to stay in the country and continue their anticommunist activism in the international press, despite Ceausescu's repression; they are Dan Petrescu and Mircea Dinescu.

The Shame Anthology column was initiated in 1957 in the Parisian magazine *Working Romania;* it was interrupted in 1961 and resumed more than ten years later, in 1971, in *Ethos, Counterpoint, Limit, The Fight* and sustained until October 1989. Under this headline, Virgil Ierunca will submit to the Romanian public attention in exile some opportunistic intellectuals who have colluded with the regime. Ierunca divides them into four categories: valuable intellectuals, so-called intellectuals on duty, non-values and the collaborators in the exile. These individuals were branded and criticized for being involved in the Romanian culture destroyal as completely subordinated to the communist party interests. The anticommunist activist, considered a militant for "the Romanian culture's health" (Merişanu and Talos 2009, 8), exposed the opportunism, the servility, the cowardice and the callousness of the intellectuals who supported Ceausescu's personality cult, and consequently marked them as irreparably degraded. At the same time, through their actions, they have contributed to the postwar Romanian cultural decline. The stiff, sterile wooden language equaled the rape and mutilation of the Romanian language which is denounced as an absolute "crime against Romanian culture and spirituality" (2009, 15).

The article *The Racist Offense*, original title *L'offense racist* (215-221) is a historical argumentative discourse in which Culianu analyzes the racism origins in the international context. The article was published in January 1985 in the French magazine *Nouvelle Acropole*. Culianu absolutely acknowledges himself as a "convinced anti-racist" right from the beginning and claims he is a total supporter of the democratic system as the ideal option for the most functional modern society. Culture, religion and politics are subtly connected in nowadays society as racist attitude is generated by wrong beliefs, ethereal ideas and massive intolerance. Racism is a phenomenon explained as having its origins in prejudices and preconceptions, it stems from the inability to accept equal rights and mutual understanding, arrogance, perfidy and lack of respect for the human being. The concept of *otherness* coined by Lucian Boia concentrates differentiation attributes operated by specific logic rooted in the collective psychology. Racism is based on the dehumanization, operated on the logic of colors, and the degrees of inferiority and superiority assigned to them. Differences in skin color that is "black", "white" and "yellow" is a geo-spatial and psychological chromatics deeply rooted in the political history. This color registry seems to generate a map of world domination. The author divides the racism into two categories: the dominators racism (the racializers), and the racism of the dominated ones (the racialized) and in the last category he

incorporates the terrorism. The racism mechanism is based on the lust for power and an undeserved act of revenge that occurs accordingly. From this perspective, genocides are regarded as "Western mentality potentialities". Culianu situated the origin of this current in Marxism, especially in the text published by Engels, where the nations are differentiated according to their revolutionary and reactionary potential. *The Magyar Struggle* was published on the 1st of June 1848 in the *Neue Rheinische Zeitung. Organ der Demokratia* newspaper; the article includes the phrase *racial thrash*[1]. This idea influenced later bloodthirsty dictators like Stalin, Hitler, Goebbels. Expressions of a "transcendental chauvinism", these explanations are not valid arguments in order to justify the historic intolerance and inability to accept diversity. Racism is an "offense" against all mankind and a sensitive issue which creates further difficulties. Eliminating racist tendencies is made possible by social responsibility through education.

Culianu suggests the humanization process as a racism eradication viable solution; that is the opposite for the Nazi dehumanization and it could be done by "assigning accountability" regarding the aggressive instincts latency and raising awareness concerning the consequences suffered when it is brought to the surface and turned into action. Prejudice is based on the classification of individuals into specific groups characterized by common features viewed as negative. The information about the group in question is affected by the erroneous perception formed by artificially induced projections and representations, based on traditional customs and rules passed down from generation to generation. Conflicts between social actors organized into separate groups based on stereotyped criteria are generated by the ethereal ideas activation and prejudices valued by each group and invested into discriminatory actions. The economic crisis and the scarce resources intensify the conflicts and the communities compete for survival and fight for the resources control allocated by limiting rules to the group that has more power.

In the study *Racism: A Short History*, George Fredrickson explains racism as originating from a *mindset* based on the sense of *difference* and the seize of *power* (Fredrickson 2002, 9)**.** The difference leads to perceiving the others as being inferior and thus justifying power abuse against them. The racist attitude ranges from discrimination to *genocide*. There are the racializers, the racialized and the relationships based on domination/subordination between them. Les Back and John Solomos emphasize that nowadays racism is shaped according to the "cultural differences" (Back & Solomos 2000, 4).The *new racism* has become now the "cultural racism" and analyzed in connection with social identity.

The allocation of power on the political and social stage can be understood from the perspective of the social theory paradigm that analyzes the social space and changes of status

[1] "Among all the nations and sub-nations of Austria, only three standard-bearers of progress took an active part in history, and are still capable of life -- the Germans, the Poles and the Magyars. Hence they are now revolutionary. All the other large and small nationalities and peoples are destined to perish before long in the revolutionary holocaust. ["world storm" ? J.D.] For that reason they are now counter-revolutionary. ...these residual fragments of peoples always become fanatical standard-bearers of counter-revolution and remain so until their complete extirpation or loss of their national character ... [A general war will] wipe out all these racial trash [Völkerabfälle - original was given at Marxist websites as "petty hidebound nations" J.D.] down to their very names. The next world war will result in the disappearance from the face of the earth not only of reactionary classes and dynasties, but also of entire reactionary peoples. And that, too, is a step forward", Friedrich Engels, The Magyar Struggle, Neue Rheinische Zeitung, January 13, 1849.

as determined by the economic, cultural and social criteria. Individuals usually own three types of capital: social, cultural and economic, that directly affects the number of options available during their life time, and their social position. The social space is defined as a space of relationships which is important in shaping the social strata, it generates relative positions assigned according to the quantity of capital owned. Social capital consists in the number of relationships a person has at certain a time.

As Pierre Bourdieu stated, the cultural capital is a non-financial value consisting in the extensive knowledge, skills and competencies acquired over time, which gives one the intellectual power and a favorable position in society. In turn, cultural capital is divided into three categories: embodied cultural capital, objectified and institutionalized cultural capital. The embodied capital is the volume of knowledge accumulated in time; the objectified capital consists of cultural goods such as studies, volumes, paintings. The institutionalized cultural capital is generated by schools through knowledge transfer, and the family main function is to manage the investment in school education according to the financial possibilities. It finally determines the amount of the economic and cultural capital of the individual and its social position; because rich people can opt for better schools and quality education, therefore they have access to better professions and well-paid jobs. The individual's power in the society is expressed in the concept of the *field of power*, which is directly proportional to the amount of capital owned. The dominance effect of "the ruling class" is a complex, indirect type of dominance residing in the interdependent constraint relationships between the dominant and dominated ones. Inequality and disproportionate allocation of resources can be achieved on the basis of gender discrimination, included in the symbolic power category.

Bibliography

Culianu, Ioan Petru. 2005. *The Sin against the Spirit.* Iaşi: Polirom

Culianu, Ioan Petru. 2000. *Romanian Studies I. The Nichilism Phantasms. Dr. Eliade's Secret.* Translated by Corina Popescu şi Dan Petrescu. Bucharest: Nemira

Culianu, Ioan Petru. 2009. *Romanian Studies II. The Sun and the Moon. The Poisons of Admiration.* Translated by Maria-Magdalena Anghelescu, Corina Popescu şi Dan Petrescu, introduction by Tereza Culianu-Petrescu. Iaşi: Polirom

Albu, Mihaela. 2008. *The Memory of the Romanian Exile. Free World in New York.* Bucharest: Romanian National Institute for the Romanian Exile Memory, Fundația Culturală Gheorghe Marin Speteanu

Albu, Mihaela. 2010. *Virgil Ierunca – Literary Magazines Founder.* In (ed. Ilie Rad) *Romanian Journalism in the Exile and Diaspora.* Bucharest: Tritonic

Cesereanu, Ruxandra. 2003. *Romanian's Violent Imaginary*. Bucharest: Humanitas

Hangiu, I. 1996. *Dictionary of Romanian Literary Press 1790-1990*, 2nd ed. Bucharest: Editura Fundației Culturale Române

Fredrickson, M. George. 2002. *Racism: A Short History*. New Jersey: Princeton University Press

Back, Les şi John Solomos. 2000. *Theories of Race and Racism: A Reader*. New York: Routledge

Bourdieu, Pierre. 1986. *The Forms of Capital*. In J. Richardson (Ed.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (New York, Greenwood), 241-258.

Constantiniu, Florin. 1999. *A Sincere History of Romanian People*. Bucharest: Univers Enciclopedic

Merişanu, Nicolae şi Dan Taloş. 2009. *The Shame Anthology after Virgil Ierunca*. Bucharest: Humanitas.

Friedrich Engels, *The Magyar Struggle*, *Neue Rheinische Zeitung*, January 13, 1849 http://www.orgonelab.org/MarxEngelsQuotes.htm#QUOTES

MODERN NORWEGIAN POETRY – JAN ERIK VOLD'S CONCRETE POEMS

Raluca-Daniela RĂDUȚ, PhD Candidate, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract. In this paper we shall start by analysing the idea of modernity in Norwegian literature. We shall also discuss and present the way through which modernism got shaped in Norway. The main focus of our paper is Norwegian contemporary poetry namely the concept of concretism. Hence, the ultimate purpose of our paper is to bring forward the image of the contemporary Norwegian poet, jazz vocal reciter and translator Jan Erik Vold and his two volumes of poetry and short fiction, namely: Mor Godhjertas glade versjon. Ja (1968) (The Happy Version of Mother Kind-Heart. Yes) and fra rom til rom SAD & CRAZY (1967) (from room to room SAD & CRAZY).

Keywords: modernism, concrete poetry, Jan Erik Vold, the Literary Circle Profil, modern Norwegian Literature.

Modern Norwegian Literature

Modern literature has its roots in the symbolist literature which represents the second half of the 19th century. This literary movement took place in France where the writer Charles Baudelaire (1821-1867) was well known for his famous volume of poems entitled *The Flowers of Evil* (*Les Fleur du Mal)* published in 1857. His poems brought a note of originality both in France and in the whole Europe. The modernist theoretician Hugo Friedrich (1904-1978) in his famous literary work *The Structure of Modern Poetry* called the French writer `the poet of modernity`. Thus, Charles Baudelaire was the one who influenced and inspired the French symbolist writers as for example: Jean N. A. Rimbaud (1854-1891), Paul Verlaine (1844-1896), Stéphane Mallarmé (1842-1898) and many others.

In the view of the Romanian critic and essayist Adrian Marino (1921-2005) that "[...] the notion of *modern* rejects fixed chronological marks. Its historical dimension is changeable, being put to a few delimitations that where always changing" (Marino, 1969:143). This literary movement together with other avant-garde literary movements bring in front of the readers the novelty, the innovation and at the same time a distance from tradition. Moreover, this literary movement is the result between the new and the old between modernity and tradition. Among all these literary movements those who join this modernist domain are the following: futurism, Dadaism, surrealism, concrete poetry and expressionism. In our paper we shall focus on the concrete poetry, its definition and some examples from two different volume of poetry written by the Norwegian poet Jan Erik Vold.

But before writing about these concepts we shall make a brief presentation of modern Norwegian literature. The writer who had a very important role in the modernisation of the Norwegian novel was Knut Hamsun (1859-1952) being well-known as the promoter of the modernism in this part of the Europe. Furthermore, when he published the novel entitled *Hunger (Sult)* in 1890 he was considered a prominent member of the psychological realism in Norway. Moving forward the one who promoted the modern Norwegian poetry was the poet Sigbjørn Obstfelder (1866 – 1900), who published his first volume of poetry entitled *Poems*

(Digte) in 1893. He was strongly influenced by the French writer Charles Baudelaire and his poems were said to be equivalents of Edvard Munch's (1863-1944) paintings. Thus at the end of the 19th century Sigbjørn Obstfelder was a prominent literary figure for the Norwegian literature.

Before writing a few things about another Scandinavian poet, this time a contemporary figure, we shall make a short and brief presentation the was thorough which modernism got shaped in Norway.

Here are a few phases of modern Norwegian literature. It is very important to know that modernism came into Norway through Danish and Swedish literature. The first phase coincides with the 1890s when the Norwegian literature was impregnated with different features of the above mentioned literary movements. Among these there is the decadent movement that is represented by the Norwegian writer Arne Garborg (1851-1924) with the novel *Tired Men (Trætte Mænd)* published in 1891. We can include here the writers that we have already mentioned: Sigbjørn Obstfelder, Knut Hamsun who was awarded the Nobel Prize in Literature in 1920.

The second phase is associated with the historical period named the early Norwegian modernism, being significant for the years 1920s-1930s. The literary movements that characterise this period are futurism, expressionism and the late symbolism. In Europe modernism appeared in the first part of the 19th century, meanwhile in Norway the person who introduces this literary movement in this period of time was the writer Claes Gill (1910-1973) together with his volume of poetry from 1939 *A Period of a Magic Life (Fragment av et magisk liv)* and *Words and Iron (Ord i jærn)* that was published in 1942. Another writer that was representative for expressionism was Emil Boyson (1897-1979) who began his literary career in 1920s with his volume of poetry entitled *Opening Towards the Rainbow (Åpning til regnbuen).*

The third phase is equivalent with the years 1950s when the forms of the modern Norwegian literature were put in a more clear light than they were described in the previous phases. In this case there is presented a literary debate that took place between traditionalist and modernist writers. This third phase was called *tungetaledebatten*[1]. The poets who were representative for this period of time wanted to bring a note of originality for the whole Norwegian society that was strongly affected by the period when it was under the Nazi occupation during the Second World War.

Modern Norwegian literature – The Literary Circle *Profil*

The fourth phase is characterised by the revolt of the members of the Literary Circle – *Profil* (*Profil-opprøret).* This phase coincides with the 1960s. Moreover there is also a literary magazine which has the same name *Profil*. In this magazine the new generation of young writers published their innovative literary works. It is published for the first time in 1959 with

[1] *Tungetaledebatten* (Glossolalia debate – the term was used for the first time by the Noregian writer Arnulf Øverland (1889-1968) termenul a fost pentru prima dată folosit de către scriitorul norvegian Arnulf Øverland (1889-1968) who was against modernisation both in literature and in the society. This word is representative for the literary debate that took place in 1950s having as a starting point for discussions the Norwegian modern poetry. Thus there were formed two groupof writers: the modernist group led by Paal Brekke (1923-1993) and the traditionalist group led by Arnulf Øverland and his followers.

the title *Filologen* at Oslo University. In 1966 Jan Erik Vold (b. 1939), Dag Solstad (b. 1941) and Espen Haardsholm became the editors of the magazine and from this moment the literary magazine changed its name in *Profil*.

In the mid 1960s there were two revolts initiated by the members of *Profil* generation. The first was against the symbolist writers and the second was a political rebellion. The aim of these young writers and critics' revolt was to convince people to take part in a new literary movement that was called *the social realism (sosialrealismen).* In Norway this was also called *the working class literature (arbeiderlitteraturen).* Furthermore, these writers were fighting against symbolism using modernist concepts as for example: *nyenkelheten*[2], *the concrete poetry* (*konkretismen).* Among the partisans of the *Profil* movement are the following writers: Jan Erik Vold (n. 1939), Paal-Helge Haugen (n. 1945), Dag Solstad (n. 1941), Einar Økland (n. 1940) and many others. Through their writings they promoted simple poems without meter and rhyme. Most of them were inspired by the Japanese poems, namely haiku poems that have in the centre of their creation the nature and its vitality.

On the basis of the above considerations, the 1960s Norwegian modernism there were a big tide of literary debate among the young writers and social debates among different political groups and ideological movements. „The gradual awaking and radicalization of the 1960s, were linked to such international problems as the atom bomb threat and opposition to the imperialism of the United States in Vietnam" (Mæland, 1974: 34). What was missing from the Norwegian literature until 1960s was the originality of the literary works' form and content: „Innovation, freshness and force were lacking" (Mæland, 1974: 35). Prominent members of this literary circle were: Stein Mehren (b. 1935), Georg Johannesen (1931-2005), Jan Erik Vold (b. 1939). They were three important Norwegian literary critics of the 1960s, and it is interesting to see how they changed the language of literary criticism in the country. According to Erik Bjerck Hagen, their criticism is seen as heteronymous (Hagen, 2001:1), because they conceive of a literary work not as a text, but as an event in which real readers participate in constituting literary meaning.

Taking all these things into consideration one can say that through the courage and the initiative of these young people, the profile of the Norwegian literature got shaped.

Konkretisme* and the concept of *Ikonotekst

In 1953 the Swedish writer, Öyvind Fahlström (1928-1976) wrote for the first time a manifest for concrete poetry. He presented briefly the link between the text and the images created by the words. The form of the poem has a central role when one talk about concrete poems. *Concrete poetry* comes from the ordinary and simple poem that presents life as it is with its bad and good sides.

[2] *nyenkelhet-dikt* – it is a type of simple and ordinary poem being easily understood by the readers. In my research I did not find a translation for this word, being used only in Norwegian - Idar Stegane, „Medierevolusjon og modernisme 1945 – 1990" în Bjarne Fidjestøl / Peter Kirkegaard / Sigurd Aa. Arnes / Leif Longum / Idar Stegane (ed.), *Norsk litteratur i tusen år* (*A Thousand Years of Norwegian Literature*), Bergen, J. W. Cappelens Forlag, 1994, p. 596.

Firstly we shall focus our attention on a few definitions of *ikonotekst* concept and at the end of our paper we shall use two of Jan Erik Vold's volumes of poetry in order to give examples relating to this concept.

The editor of the Norwegian magazine for teachers, *Norskelæraren,* Marianne Røskeland, wrote in one of her articles entitled "Ikonotekst – Forsøk på definisjon" (Icon-Text- An attempt of defining it) that "Ikonotekst is a concept that is formed by two terms "icon" and "text". In other words, *ikonotekst* is both image and text"[3] (Røskeland, 1998:27). In her article, Marianne Røskeland put under discussion three important things: 1. what is the *intention* of using this term – ikonotekst is a text together with a picture"[4] (Røskeland, 1998:27). 2. The *phenomenon* of this concept; 3. The *reception* or the impact that this *ikonotekst* had among the readers.

Jan Erik Vold – prominent features of his literary work

Among these writers there was also the contemporary Norwegian poet Jan Erik Vold, an emblematic figure of the Scandinavian literature. Poet, dramatist, prose writer, translator, essayist, Jazz vocal reciter, he was born on the 18th of October 1939, in Olso. At present, he is living in Stockholm, Sweden together with his family. The innovation itself is brought by Jan Erik Vold, concerning his poetic language, more exactly, the visual and concrete poem. The reading of this type of poem can easily become a self-reflexive and a critic method, leading to the spreading of the premises and of the methods of interpretation. Jan Erik Vold wrote a great number of volumes of poetry: *Mellom speil og speil* (1965), *kykelipi* (1969), *Sorgen. Sangen. Veien* (1987), *En som het Abel Ek* (1988), *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (1968) and many others. He also wrote two volumes of short prose, namely *fra rom til rom SAD & CRAZY* and *BusteR brenneR* that were published in an anthology in 1982. According to our translation: "Each new volume of poetry has a new concept, and a special aim: from well structured-poems (*blikket*) to haiku poems (*spor, snø*),…, from travelogue poems (*sirkel, sirkel)* to childhood poems (*Mor Godhjertas glade versjon. Ja*), from meditation *(S*) to challenge *(kykelipi*),…, a sound of a solitary bell and the development of the jazz cliché."[5] (Wærp, 2000:1).

In what follows we shall present some features of Jan Erik Vold's literary work including also the concept of concrete poetry (*konkretism*). The poetic language is moving in a large space: beginning with a simple game with the words and ending with complex images and ideas. Thus creating what critics called "the democratic poem" (*en demokratisk poesi*) ",(Norsk Litteratur i tusen år, 1994: 583). It is a type of poem that is opened to new forms of art, such as music especially jazz and blues. His preference towards the play with words and the form of poetry is a living part of his literary work. Jan Erik Vold seems "to laugh at the metrical structure" – "å gjøre narr av rimsmedene" (Beyer, 1997: 208) of a poem, considering that all these elements of versification are specific for the traditional poems.

[3] „Ikonotekst! er et begrep som er satt sammen av termene „ikon" og „tekst". Kort sagt er ikonotekst både bilde og tekst".
[4] "ikonotekst er en tekst som star sammmen med en "illustrasjon".
[5] Hver ny diktsamling har et nytt konsept, og spennvidden i forfatterskapet er imponerende: fra systemdiktning (*blikket*) til haikudikt (*spor, snø*), ..., fra reiseskildring (*sirkel, sirkel*) til heimstaddiktning (*Mor Godhjertas glade versjon. Ja*), fra meditasjon (*S*) til provokasjon (*kykelipi*), ..., en bjelles enslige pling og jazzens utbyggende frase", in the original.

In what follows we shall present the two volume of poems mentioned in the beginning of our paper. In 1968 Jan Erik Vold was a prominent and well known poet because of the volume of poetry entitled *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*. In this volume he is known for his simple and funny poems, being easily recognized for his love for the city of Oslo. Thus, Jan Erik Vold was the one who introduced concepts like imagism and the concept of concrete poetry in Norway through articles published in different literary magazines and through his own practice. Many of his poems from this volume are recited by Jan Erik Vold having a jazz band as a background. He also read his poems being accompanied by great jazz and blues musicians as for example: Jan Garbarek, Chet Backer and Red Mitchell. The form of the poems is very simple and it is inspired from every day events, about friends, trees, Oslo's tram and many other ordinary things.

The volume entitled *fra rom til rom SAG &CRAZY* is, in fact one of the first volume of short prose that was published in Norway. Except from the other volumes of poems that had as a main idea problems related to identity or the relation between I and you, the poems from this volume are created having as a background I – it relation. The book is formed of four parts, each of it being represented by a colour: "Blått" ("Blue"), "Gult" ("Yellow"), "Rødt" ("Red") and "Grønt" ("Green"). All these four colours seem to create a balance having in its centre the red colour. What makes the book special and unusual are the following things: there are not page numbers, the text are not numbers and they have no punctuation marks thus being very difficult to follow the text, except from the four fairy-tales with which the book ends.

Conclusions

Taking all these things into consideration, in the case of the concrete and non-figurative poem, there are a few elements that characterize this type of writing: "a typographical space" - „typografiske plan" (Kittang, 1976: 109), the non-linearity of the writing and the variation and the combination of linguistic elements. All these emphasize the materiality of the language.

„Nowadays, to create poetry it does not mean to illustrate the world in which we live as being an image decorated in a pleasant way. To create poetry is an attempt to understand the worlds that surrounds us with the help of the words. It is an attempt to say something about the world that surrounds us and which live inside us"[6], says Jan Erik Vold in 1965 (Beyer, 1997: 207).

Bibliography

1. Primary sources:

Vold. Jan Erik. *mellom speil og speil*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1965
Vold. Jan Erik. *fra rom til rom SAD & CRAZY*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1967
Vold. Jan Erik. *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1968
Vold. Jan Erik. *kykelipi*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1969

[6] „Det å dikte i dag er ikke å illustrere vår verden gjennom smukke bilder og blider rytmer. Å dikte er et forsøk på å fatte vår verden, fatte og gripe den med ord, et forsøk på å si noe om alt dette som omgir oss og som lever i oss", in the original.

Vold. Jan Erik. *Entusiastiske Essays*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1976. pp. 9-25.
Vold. Jan Erik. *En som het Abel Ek*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1988

2. Secondary sources

Beyer. Edvard. *Norges litteraturhistorie,* Vol. 7- „Inni medietidsalderen 1965-80, Barne og ungdomslitteraturen" av Ørjasæter. Oslo: J.W. Cappelens Forlag AS. 1997. p. 207.
Bäckström. Per. Børset. Bodil. *Norsk avantgarde.* Novus Forlag. Oslo. 2011. pp. 507-583.
Havnevik. Ivar. *Dikt i Norge- Lyrikkhistorie 200-2000*. Pax Forlag A/S. Oslo. 2002. pp. 411 448.
Kittang. Atle. Aarseth. Asbjorn. *Lyriske strukturer, innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget AS. 1976. pp.104-110.
Wærp. Henning Howlid. Ole Karlsen, "Bøkene *fra rom til fom SAD & CRAZY* (1967) og *BusteR brenneR (1976) – kortprosa eller prosadikt?*". Jan Erik Vold og Jan Erik Vold (Oslo, Landslaget for norskundervisning: Cappelen akademisk forlag. 2000. pp. 259-277.

3. Articles

Fahlström. Öyvind. "Hätila ragulpa på fåtskiliaben – Manifest for konkret poesi". *Odysee.* 1953. pp. 57-62.
Hagen. Erik Bjerck. "Profil-kretsen litteraturkritikk I". *Edda*. no. 1. 2001. p. 1.
Lagerlöf. Karl Erik. "En väg til konkretismen". *Vinduet*. no. 3. 1966. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.1966. pp. 216-222.
Mæland. Odd Martin. "Modernisme i Norge". *Norsk Litterær Årbok*. Det Norske Samlaget.1967. pp. 185-205.
Mæland. Odd Martin. "Reflections on Norwegian literature". *The American-Scandinavia Review.* no. 1. 1974. pp. 33-37.
Røskeland. Marianne. "Ikonotekst. Forsøk på definisjon". *Norsklæraren*. no. 4. 1998. p.27.
Wærp. Henning Howlid. "Virkeligheten den dusjen. Jan Erik Vold gjennom fire tiår". *Nordlit.* no. 9. 2000. p. 1.

EMIL IVANESCU'S ANTI-LITERATURE

Loredana CUZMICI, Assistant, PhD Candidate, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: One of the most striking examples of "literature against itself" in Romanian culture is Emil Ivănescu's (short) work. At the very dawn of the theatre of absurd, with samples of dark existentialism, his plays and his prose exhibit a cultural background that is severily put under question marks. Literary tradition and his own writings as well are treated with negative categories such as grotesque, irony and sick humour, following an extended indictment built up with the techniques of pastiche and parody. The multicultural dialogue in his pages can also be read as an example of early postmodernism.

Keywords: anti-literature, intertextuality, autobiographic fiction, absurd, existentialism

Tinerețea febrilă cultural a lui Emil Ivănescu („câte o carte pe noapte" sau „câte o carte pe seară" mărturiseşte în jurnal că ar fi hrana lui constantă) nu avea cum să nu lase şi urme grave: saturația de literatură şi disprețul față de pretențiile diverselor şcoli literare de a schimba, resuscita, salva limbajul artistic sclerozat de prea multă uzură. În paginile sale doldora de interogații pe temele etern nerezolvabile (moartea, sinuciderea, nebunia, Dumnezeu, adevărul, creația, certitudinile, dragostea), se regăsesc referiri obsesive la cultură şi literatură în special, la condiția tragi-comică a creatorilor şi „consumatorilor" de artă. Conştiința *literarității* ca artificialitate acompaniază aproape fiecare discurs, fie teatru, fie jurnal, fie pagini de corespondență sau proză, rezultând, în cuvintele lui William Marx, o literatură hiperconştientă[1], din aceleaşi rădăcini cognitive şi emoționale cu operele lui Lautréamont, Artaud, Beckett.

Desigur, fenomenul negației şi autonegației nu este o noutate a secolului XX, însă acutizarea şi răspândirea virusului verlainean „tout le reste est littérature" se înregistrează mai ales acum, când devalorizarea literaturii se petrece cumva firesc în spațiul european după aproximativ două secole de expansiune şi chiar mistică a artei cuvântului[2]. Avangardele sunt principalii purtători de stindard anarhic, ca soluție la criza modernă a limbajului. René Wellek face o clasificare a tipurilor de antiliteratură în volumul *The Attack on Literature and Other Essays*, considerând că există trei tipuri de „atacuri": cel politic, de tip (neo)marxist, denunțând arta ca produs elitist, cel lingvistic şi cel estetic. În cazul lui Emil Ivănescu, se reîntâlnesc ultimele două tipuri, în câteva scrieri configurând un destin şi o gândire neobişnuite, cu siguranță imposibil de stigmatizat sub locuri comune. Avem de-a face cu o excepție literară (şi umană), cu un autor desprins de marile vâltori sociale şi izolat în lumea abstractă, în „cartea tristă şi-ncâlcită" a „cugetării sacre", a ideilor halucinante care conduc

[1] William Marx, *Rămas-bun literaturii. Istoria unei devalorizări (sec. XVIII-XX)*, Ed. România Press, 2008, p. 227-245

[2] *Ibidem.* De-a lungul celor trei secole pe care le are în vedere, XVIII, XIX, XX, William Marx constată că literatura (cu precădere franceză) a traversat trei mari etape: expansiune, autonomizare, devalorizare (similare întrucâtva triadei antropologice barbarie-civilizație-decadență).

spre concluzii de felul „toate-s praf”, inclusiv literatura şi viaţa, o fiinţă aparte, parcă trăind pentru a-şi închide existenţa într-o bibliotecă-mormânt, vitalizată uneori de pasiunea pentru muzică.

O poezie a lui Marin Mincu despre Urmuz, din care se poate desprinde o definiţie lirică a autenticităţii atât de dragă criticului-poet iubitor de avangarde şi experimentalisme (o autenticitate în sensul ei absolut, de identitate a trăitului cu scriitura), poate fi parcursă, dacă înlocuim numele propriu, şi ca un portret al lui Emil Ivănescu: „din păcate/ în afara lui Urmuz/ nu a murit nici un scriitor român/ din voinţă proprie.// să fii gata/ când te cheamă textul/ şi să te arunci în copcă/ fără regrete[...]”[3]. *Paginile bizare* ale lui Emil Ivănescu confirmă, în egală măsură, o identitate periculoasă între biografie şi text, care par să se devoreze reciproc. În spaţiul românesc, Urmuz şi Victor Valeriu Martinescu îi sunt „tovarăşi” de neîncredere în puterea cuvântului şi scrierile lor au un referent comun: condiţia literaturii, referent tratat în maniere asemănătoare, implicând inevitabil intertextualitatea (sub forma pastişei, a parodiei, a aluziei), autoreferenţialitatea, paradoxul şi chiar aporia, umorul negru, ironia, grotescul. Contradicţiile şi palinodiile sunt frecvente: virulenţa antimistică se conjugă cu nostalgia religioasă, atitudinea antiliterară cu un discurs de un rafinament estetic aparte, constantă rămânând crisparea în faţa semnului, fie el cultural, religios, literar sau lingvistic[4].

Antiliteratura (şi cea a lui Emil Ivănescu) e un pulsar care atrage literatura pentru a o distruge, hrănindu-se din ea, un echivalent al energiei negre care e mai puternică decât gravitaţia şi face posibilă acceleraţia expansiunii universului; în termenii lui Arghezi, antiliteratura înseamnă a scrie cu unghiile de la mâna stângă, fără entuziasmele clasice ale cărturarului, ci cu efort şi acut sentiment al inutilului.

„A scrie” nu mai este echivalentul lui „a cunoaşte” şi cu atât mai puţin al lui „a trăi”, încât nobila activitate umană de odinioară capătă un bemol categoric, fardat cu ironie şi cinism. Antiliteratura este, în fond, punctul terminus în traseul anamorfotic al limbajului literar, căruia nu-i rămâne decât autonegarea pentru a se resuscita, aşadar o limită aflată la polul opus reprezentării clasice a creaţiei. Se dovedeşte una dintre cele mai spectaculoase prefaceri ale artei scrisului, formă de metadiscurs diagnosticând potenţele cele mai ascunse ale semnului încărcat de tradiţia culturală şi încarcerat de reguli. Până şi revoluţiilor literare li se opune reacţiunea antiliterară, cu scepticul ei *nihil novi* şi, în fond, rezultă o literatură contorsionată în ea însăşi, neputincioasă să mai fie „creaţie de oameni şi de viaţă”, ci un fel de notă extinsă de subsol la marea desfăşurare literară şi chiar existenţială, o notă de subsol exact în spiritul lui Budai-Deleanu care îşi boicotează propriile personaje în subtext. Autorii rămân, fără îndoială, apostoli ai Literaturii, de vreme ce o practică şi o asimilează asiduu, dar din categoria lui Toma Necredinciosul. În plus, spre deosebire de personajul biblic, nu se aleg cu nici o revelaţie, fie ea şi tardivă. Cert e că nu se poate face antiliteratură decât cu un bagaj consistent de literatură, iar marile spirite antiliterare au „suferit” de erudiţie umanistă şi nu numai.

[3] Marin Mincu, [*Din păcate…*] în vol. *Dulce vorbi în somn*, Ed. Vinea, 2011, p. 17

[4] „Din dezastrul condiţiei umane, literatura şi-a făcut propriul dezastru.” observă William Marx (*op.cit*, p. 242). De asemenea, merită amintită opinia lui Gerald Graff, referitoare la antiroman, dar valabilă şi-n cazul altor formule: „The novel’s inability to transcend the solipsism of subjectivity and language becomes the novel’s chief subject and the principle of its form.” (*Literature against Itself*, The University of Chicago Press, 1979, p. 53)

Suntem foarte aproape de constatarea că excesul de literatură naşte antiliteratura şi de evidența că antiliteratura este produsul unor spirite fundamental critice[5].

Sub semnul lui „împotrivă", antiliteratura îşi arogă o marginalitate superioară: de vreme ce literatura se construieşte, într-o bună măsură, din mituri proprii precum originalitatea, specificul (fie generic, fie cronologic etc.), autonomia, autenticitatea etc., tocmai astfel de aspecte vor fi răsturnate de către antiliteratură, trădând o anxietate extremă a influenței, dacă acceptăm teza seducătoare a lui Bloom. Literatura ieşită din vârsta ei de aur, adică situată în diacronie, este, în fond, efectul atitudinii antiliterare şi Adrian Marino demonstrează convingător acest aspect în capitolul dedicat problematicii din *Biografia ideii de literatură*. Se naşte o dată cu conştiința de sine a literaturii şi e o literatură a palimpsestelor, presupunând o permanentă raportare la alte opere (a hipertextelor, a metatextelor în nostalgia lor după arhitext) explicite sau implicite, ajungând, în esență, o prolifică temă literară, care va naşte, la rândul ei, mituri specifice: cultul tăcerii, cu iradieri mistice, *pagina albă, cântecele cu gura-nchisă* etc (le va inventaria, de pildă, Maurice Blanchot, în opul său despre „cartea care va veni")[6]. Butada lui Urmuz din *Puțină metafizică şi astronomie* – „La început [...] mai înainte de a fi orice <<cuvânt>>a fost <<alfabetul surdo-mut>>" – propune în acest sens o uriaşă încercare demitizantă. Negațiile constante duc treptat spre negația supremă – cea a morții. Obsedat de problematică, Emil Ivănescu nu avea cum să nu ajungă şi la moartea literaturii[7].

O altă consecință a atitudinii antiliterare va fi denunțarea crizei receptării, neîncrederea în posibilitatea transmiterii adevărurilor individuale, fie ele transfigurate artistic, între autor şi cititor comunicarea fiind blocată de coduri diferite. Cititorul nu mai e nici „iubite cetitoriule", nici „semen", nici „frate", ci doar un spectator „ipocrit" al unei desfăşurări dramatice pe care nu are cum să o înțeleagă.

În fond, antiliteratura funcționează şi ca un detoxifiant, curățând corpul literaturii de celulele bolnave sau chiar moarte iar rădăcinile ei în pharmakonul platonician se întrevăd peste secole (şi au fost reperate ca atare).

Livrescul bovaric

Caietele de lecturi şi fişele apar în jurnalul lui Emil Ivănescu aproape personificate, ca nişte veritabile ființe dragi, autorii preferați sunt „marii oblici", despre piesa *Artistul şi Moartea* aflăm că a fost inspirată de un film, protagoniştii vorbesc excesiv despre lumea artificială a culturii, o însemnată bibliografie se poate constitui din aluzii şi citări, (şi asocierile cu Borges făcute de către Matei Călinescu în prefața volumului antologic demonstrează un astfel de profil spiritual livresc şi bovaric). De pildă, *Artistul şi Moartea* este subintitulată „monoact în felul întreținerilor socratice reactualizate de Wilde sau Valéry în 27 de capitole şi 17 adaosuri", despre Catherine din *Dialogii psihopatului* aflăm că umblă prin

[5] Conştiința critică a scriitorului, „umbra sa" despre care vorbea Gaëtan Picon în *Scriitorul şi umbra lui*, capătă forțe superioare celor propriu-zis creatoare. Aspectul e remarcat şi de personajul ce întruchipează idealismul în teatrul ivănescian, Tristan, care va intui păcatul situării „în răspăr": „puterea nostră de critică este superioară celei de realizare".

[6] „La fel ca problema sublimului din sec. al XVIII-lea, aceea a tăcerii, a inefabilului şi a limitelor cuvântului au devenit în a doua jumătate a sec. XX un fel de marotă a teoriei literare." (W. Marx, *op. cit.*, p. 200). Nume ca cele ale lui Barthes, Derrida, Blanchot, Foucault şi multe altele sunt legate direct de „mitul negativ al literaturii" (Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. VI, Ed. Dacia, 2006, p. 140)

[7] „În fața morții, nu mai există nici o intenție estetică valabilă." (W. Marx, *op. cit.*, p. 185)

ploaie cu o carte de Verlaine în buzunar şi chiar ineditul personaj Moartea este o mare pasionată de lectură şi instanță critică: „Mă mişc în literatura comparată cu uşurința unui trolley pe fir...", căutând să-l convingă pe interlocutor că lumea nu este decât „o colonie penitenciară". Aceeaşi interlocutoare a Artistului vorbeşte cinic despre „tremens poeticus" al muritorilor în fața ei, despre faptul că face „artă pentru artă"[8]. O replică a Inconştientului (personaj de sine-stătător) - „Există vreun cuvânt pe care să nu-l fi spus Shakespeare?" - aminteşte de primele pagini din *Anxietatea influenței,* studiul lui Harold Bloom, care fixa canonul occidental în creația marelui autor britanic câțiva ani mai târziu. O altă replică, a Subconştientului, de data aceasta, pare a fi un autentic slogan postmodernist: „Nimic nu se pierde... totul se citează..."

În contextul excesului cultural, ludicul de factură parodică devine o necesitate şi se regăseşte în doze considerabile. Astfel, Moartea îşi justifică importanța în lume apelând la argumente irefutabile: „La urma urmei, toate au un sfârşit, chiar şi *Ulysse* al lui Joyce.", iar într-o proză scurtă intitulată *Poveste de prisos*, dialogul intertextual ia forma provocării: „Da, viața e frumoasă şi Schopenhauer un imbecil".

Autoreferențialitatea ironică şi metatextul ne întâmpină nu doar în aşa-zisele didascalii, ci chiar pe parcursul replicilor. Personajele lui Emil Ivănescu sunt foarte conştiente de condiția lor artificială, ba chiar îşi reclamă aceste limite - „trăim cu toții doar prin *deus ex machina* al autorului" - sau dau vina pe autor pentru stagnarea acțiunii: „Poate că autorul s-a împotmolit aici", iar Inconştientul, la rang de entitate individualizată, se plânge că nu se mai termină antractul.

Autorul se prezintă şi în ipostaza de critic fără menajamente al propriului text, printre pseudo-indicații regizorale aruncând formulări de felul „scena e penibilă" iar în jurnal, într-un puseu autocritic, îşi cataloghează creațiile drept „pastişe baudelairiene şi verlainiene". Literaturii îi este recunoscut doar rolul de medicament, „narcotic spiritual", cu limite precise. Diaristul vorbeşte despre „hamletizare", despre „inima-mi foarte wertheriană", despre practica „braconajului intelectual" şi despre ipostaza sa de „pirat literar", de parcă toate reperele sale existențiale s-ar afla între coperte. Acumularea excesivă duce la explozia antiliterară.

Teatrul cruzimii şi cărțile crude

„Teatrul cruzimii" inaugurat de Artaud era profund antiliterar; acelaşi fenomen se observă şi cu „teatrul interior" al lui Emil Ivănescu. Întreaga lui operă este, în esență, un „solilocviu colocvializat", după diagnosticul propriu, al unei personalități „poliedrice" în *Dialogii psihopatului,* al unui sine multiplicat şi mărturisit ca atare în jurnal, al unui pasionat de „psihoexperiențe" sau „autovivisecție". Autorul propune şi explică formula de „teatru interior", desparte în mai multe ipostaze acelaşi Eu (un „Orfeu dezmemebrat", Eul regizor şi Eul-mozaic de trăsături umane: idealistul, negativistul, pedantul, snobul etc.), pune în scenă personaje generice precum Inconştientul şi Subconştientul în *Artistul şi Moartea*, rezultând ficționalizarea unei alterități interioare debusolante. Labirintul interiorității îi stimulează scriitorului şi dispoziția umoristică, încât Artistul ajunge să amenințe la un moment dat Inconştientul şi Subconştientul într-un limbaj casnic-duios: „Dacă nu sunteți cuminți, vă leg

[8] Ileana Mălăncioiu îşi va intitula un articol despre opera lui Emil Ivănescu *Moartea ca artă pentru artă* pornind de la această replică (articol inclus în volumul *Exerciții de supraviețuire*, Ed. Polirom, 2010).

pe amândoi de piciorul patului.” Scena pe care se petrec asemenea confruntări este, de fapt, mintea umană, rezultând o „carte crudă”[9] travestită, disimulată în spectacolul diversității vocilor.

Teatru la persoana întâi, *Dialogii psihopatului* descrie mutații sufleteşti care-şi găsesc expresie elocventă sub forma conversației cu sinele multiplicat, histrionismul, masca ce ascunde şi dezvăluie totodată prin jocul verbal, regăsindu-se de-a lungul întregii scrieri. Personajul-mozaic numit „al doilea eu” este alcătuit (*sic!*) din mai multe ipostaze, cu o consistență de personaje distincte, numele fiindu-le însoțite de atribute sugestive: idealistul Tristan, negativistul Sergiu, sentimentala Catherine, nedefinitul/ indiferentul Axel, pedantul Mr. Cawliflowereater, snobul perfect Mauroneanu, cărora li se adaugă nişte „tipuri insignifiante”.

Eul regizor avertizează că „totul începe de aici: *de la imposibilitatea de a ajunge la o concluzie*”[10], prefigurându-se fondul şi forma voit reflexive ale textului, ca şi intenția de a distruge prejudecata sensurilor limpezi. Personajele propun anumite concepții despre existență, căutându-se, prin dialog, un posibil liant, ajungându-se, în cele din urmă, la un dialog deconcertant al surzilor.

Primul cuvânt în cadrul dialogului îl va avea, desigur, idealistul Tristan, la celălalt pol aflându-se cinicul Sergiu. Ei corespund vârstelor extreme ale culturii: entuziasmul expansiunii şi luciditatea rece a devalorizării. Celelalte ipostaze completează prin diversitate extremele. Axel e cel care mai mult tace, preferând interpretarea la pian. Ca subdiviziune a celui de-al doilea eu, a eului incontrolabil, ar reprezenta fericita şi misterioasa evadare în muzică (iar amănuntul biografic cu sinuciderea amânată de dragul unui concert trimite la ideea salvării parțiale şi temporare prin artă, o lume sublimă care, din păcate, nu poate substitui sau măcar corecta esențial realitatea). În jurnalul francez, autorul îi „împacă” pe Axel şi Sergiu: „muzica şi cărțile formează cei doi poli ai sferei mele romantice şi, ca Rimbaud, cred că viața n-are nici o valoare.”

Un lat personaj, Mr. Cawliflowereater (adică mâncătorul de conopidă), întruchipează pedantul care trăieşte numai în funcție de cele citite („Scopul vieții mele este erudiția” spune la un moment dat). Robot intelectual, este ironizat de către toate celelalte ipostaze, iar replicile sale sunt obositoare citate, parafraze sau trimiteri. Nota de ridicol se augmentează mai ales în dialogurile cu Sergiu, care nu-i acceptă gândirea împrumutată şi incapabilă de raționamente proprii, denunțându-i impostura. Până şi în autoportret se resimt limitele personajului, prilej pentru autor de a satiriza erudiția cu pretenție de cheie universală: „sunt creat numai spre repetiție.” Mr. Cawliflowereater, „citatofilul”, ar putea astfel întruchipa omul modern perceput ca o clonă culturală, condamnat la „a mânca veşnic conopida indigestă a locului comun”. Desigur că de la o vreme, celelalte personaje nu-i mai acordă atenție, el ajungând să vorbească în gol şi traverseze o reală criză când nu-şi mai aminteşte o sursă. În *Prozopopee* începe să uite, semn că dincolo de viața pământească nu mai are nici un rost marea lui cultură. Este, desigur, o modalitate de a discredita acumulările nepliate pe o structură de personalitate,

[9] Preluăm sintagma din volumul celebru al lui Mircea Mihăieş, *Cărțile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea*, Ed. Polirom, 2005.

[10] Axioma negativă variază de-a lungul paginilor - „în căutarea cocluzie rătăcite” sau „sfârşitul e în concordanță cu începutul: din imposibilitatea de a a ajunge la o concluzie” – variații ilustrative pentru aşa-numita „gândire slabă”.

de parcă autorul însuşi s-ar autoironiza şi chiar blama pentru nefericita substituire a vieţii fireşti cu artificialul cultural.

Tipul snobului perfect, Mauroneanu reprezintă o altă faţetă a personalităţii eului ce nu poate fi ignorată, chiar dacă are o prezenţă mai redusă. Nevoia de autenticitate duce până la exhibarea acestor dimensiuni negative ale sinelui, pentru că, de fapt, „dialogii psihopatului" sunt bătăliile interioare paroxistice, imposibil de evitat. Dacă cea mai cunoscută definiţie metaforică a personajului rămâne cea barthesiană, „fiinţa de hârtie", în cazul scrierilor lui Emil Ivănescu putem spune că avem de-a face cu o accepţiune literală a sintagmei: comentatori asidui ai lumilor create de cuvânt, personajele se mişcă înăuntrul unui univers artificial, devin chipuri formate din volume, asemenea bibliotecarului lui Arcimboldo. Viaţa proprie aproape că nu există într-un astfel de context, pentru că trăiesc cu procură culturală. „Cruzimea" acestei scrieri dramatice este dusă până la capăt.

Eul anarhic

Vocea cel mai bine individualizată, personajul prezent în mai toate secvenţele discursului poartă numele de Sergiu şi construieşte în replicile sale un provocator tratat de cinism[11]. Este nu doar antieroul de tip gidean, ci şi antiscriitorul, dovedind o rară vocaţie a oralităţii şi ilustrând apoftegma biblică despre spiritul viu şi litera care ucide. Clasificat iniţial drept „tipul negativistului", personajul pare să aibă cele mai multe afinităţi cu autorul însuşi iar personajul Eu declară chiar că se regăseşte cel mai mult în concepţiile lui, fără a i le împărtăşi cu totul, tocmai pentru că pluralitatea eurilor nu-i poate permite identificarea până la capăt cu nimeni. Conştiinţă critică radicală şi neiertătoare, personajul e un fel de avocat al diavolului, demonstrându-le celorlalţi, printr-o retorică impresionantă, că nimic din existenţă nu constituie un suport al fericirii, de unde propovăduirea sinuciderii ca act obligatoriu al fiinţei superioare[12]. Aproape toate replicile i-ar putea fi incluse într-o antologie a absurdului şi a umorului negru, desprinse din cel mai întunecat existenţialism. Are 25 de ani şi e hotărât ca la 36 să se sinucidă, din lipsă de rost şi de răspunsuri, aflăm că este medic, un bun cunoscător al literaturii ruse („dostoievskiolog şi antivivisecţionist" se prezintă la un moment dat, ajungând până la a se declara „*cadavrul viu* al lui Tolstoi"), şi vedem cum toate intervenţiile sale stau sub semnul discursului gnomic şi contradictoriu de felul „Toate convingerile sunt penibile, chiar şi cele nihiliste...", că nici măcar ceea ce spune nu înseamnă pentru el mare lucru („Ador discuţiile inutile. Sunt singurele care mai au vreun interes pentru mine."), că nu crede în nimic, ca un veritabil „epigon", că are obiceiul nedezmințit de a bea în spiritul slav pe care-l cunoaşte atât de bine din lecturi. Sentimentala Catherine, îndrăgostită de negativistul pentru care nici măcar dragostea nu contează, se loveşte de un antisentimentalism violent: „Ideală ar fi atunci o inimă sintetică, de cauciuc, antiemoţională, sincronă şi homostenă.".

Periculosul (în alt context) subiect al sinuciderii este abordat de către Sergiu cu o adevărată voluptate:

„Sinuciderea în sine e un act individual, aristocratic de individual. Noul sens al vieţii, descifrabil numai iniţiaţilor. Şi cum de la Adam încoace oamenii îşi plagiază între ei actele de

[11] Vedem în jurnal că şi Sergiu, ca şi Emil, ca şi Yvonne îşi au prototipul în realitate.

[12] Cazul Emil Ivănescu ar putea constitui o *Addenda* foarte interesantă la studiul lui Mircea Mihăieş, *Cărţile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea*.

spirit (amintiți-vă numai câți entuziaşti repetă – şi azi – gestul lui Cain), închipuiți-vă că le-ar veni gândul de a repeta, din snobism, gestul wertherian...".

De aici şi până la grotesc nu mai e decât un pas, pentru că, nu-i aşa, orice dramă care se repetă devină farsă. Personajul îşi aminteşte de o practică neobişnuită de la Facultatea de Medicină, un fel de lecție de imunizare în fața suferințelor umane şi, de ce nu, în fața misterului ființei, şi anume viermodromul, cursa de viermi din cadavre, încât nu e de mirare nemiloasa lui mizantropie, ajungând să-i reproşează, la un moment dat unui alt personaj că „miroase a om" sau să definească omul drept „o maimuță degenerată (adică fără coadă)". Interesant e că Sergiu nu se cruță nici pe sine, îşi recunoaşte divagarea în gol, prizonieratul în ispita negației care pare să-l stăpânească adesea, această conştientizare diminuându-i postura anarhică şi apropiindu-l mai degrabă de un Meursault sau de un Oblomov, marii indiferenți față de spectacolul ridicol al lumii. Până la denunțarea Demiurgului celui rău[13] nu mai e mult :

„Dumnezeu a creat, desigur, lumea, aşa cum s-a inventat hârtia sugativă, din neglijență. Diformă ca o gheată ortopedică. Am ajuns într-un astfel de hal de impotență cerebrală încât nu mai pot spune un singur lucru controlat... În fond, numai absurdițile sunt inteligente. Oamenii nici nu s-ar putea înțelege vreodată între ei: au numai aerul că se înțeleg."

Convingerea exprimată cel mai des, în formule bine echipate retoric, este că nici dincolo de moarte omul nu va putea afla un răspuns cert, fiind implacabil condamnat la nedumerire şi absurd. Ironia şi umorul coexistă în viziunea inedită a lui Sergiu, care, după ce afirmă că „omul e victima creației divine", îşi continuă susținut ideea:

„[...] omul e cobaiul de vivisecție al lui Dumnezeu [...]. E drept că ne-a făcut micul serviciu de a uita să ne cenzureze din creiere cinismul – acesta este doar un rafinament -, deoarece cinismul excelează numai în amănunt; în montări mai ample cade în absurd. [...] Şi încă gluma stagiului în Purgatoriu – încă o doză de suferință pentru ca la ieşirea de acolo să nu ne pară prea penibil visul acela meschin într-atâta, încât primul dintre noi, cât era de prost, s-a grăbit să plece spre a scăpa de plictisitorul control al divinei sale gazde. Nenorocirea cea mare e chiar asta: **probabil că moartea nu rezolvă nimic**."

De unde eticheta de „Mare Vinovat" pe care i-o atribuie fără temeri sau rezerve Divinității, a cărei existență nu e negată, ci judecată moral. Alteori dramatismul nu mai poate fi ascuns de cinism până la capăt, personajul trădându-şi fragilitatea în tirade amintind de Marele Inchizitor. Potopul biblic este numit „gafa hidraulică", într-o continuă pornire demitizantă, Hristos e „cel mai mare instigator ideologic al timpurilor moderne". Autodisprețul şi autoironia se desprind vizibil dintr-un asemenea monolog, ura personajului îndreptându-se către sine ca exponent al naturii umane urâțite de neputințe, revolta de natură luciferică probându-i traseul antimistic. Căderea în paradox nu întârzie: „Singurul lucru de care putem fi siguri este că nu putem fi siguri de nimic."

Dinamitarea şi răstălmăcirea clişeelor este o altă practică frecventă a lui Sergiu, oripilat de „ideile primite de-a gata", ca şi de existența prescrisă: „Sabia lui Damocles e o figură atât de uzată încât chiar dacă se va desprinde vreodată, spre uşurarea generală, nu va pricinui nici un eveniment notabil."; „Negruzzi a greşit punând în gura lui Lăpuşneanu fraza <<Proşti, dar mulți!>>[...] Mai corect ar fi fost însă <<Sunt mulți în jurul nostru, însă ce

[13] În jurnal, e înregistrată lectura volumului lui Cioran, *Pe culmile disperării*, „afinitățile elective" fiind lesne de reperat.

proşti!>>[...] Cum spune Proust: numai gândindu-te la prostia omenească, îţi poţi face idee de măreţia infinitului.” Frondele acestea verbale dovedesc o neobişnuită capacitate de a mânui inventare culturale, de a le reactualiza şi recontextualiza. Alunecarea verbală permanentă dinspre artă spre realitate, interferenţa celor două universuri aparent ireconciliabile, fatalitatea artei sunt „domeniile” predilecte ale medicului Sergiu, cerebral peste măsură, fără nici o clemenţă faţă de puţinătatea umană şi faţă de strategia divină:

„Rolul omului în creaţie e şters, ca cel al servitoarei din *Bărbierul* lui Rossini. Nici măcar o arie scrisă pentru el... nici recitativ, ci vocaliză, gargaristică. Ridicol ca un meeting de popi. *Souvenirs de la maison des morts* a lui Dostoievski nu se referă numai la Siberia, ci e un titlu valabil pentru întreaga viaţă, aici, pe pământ...”

Carnea tristă a lui Emil Ivănescu

Versul celebru al lui Mallarmé („La chair este triste, hélas!, et j’ai lu tous les livres”), invocat de Matei Călinescu în prefaţa ediţiei pare, într-adevăr, punctul de pornire, hipotextul cel mai vizibil al scrierilor lui Emil Ivănescu. Toate personajele sunt intoxicate cu literatură, iar în paginile mai pronunţat autobiografice, revolta devine şi mai explicită. De pildă, în corespondenţă, regăsim o replică întunecată la *Oda* eminesciană - „suferinţa nu este dureros de dulce, orice ar crede literatura lirică.” – iar în jurnal[14] limitele literaturii sunt denunţate cu o rară acuitatea a deziluziei:

„mai ştiu că cea mai fantastică pagină dostoievskiană, a privegherii nocturne a Nastasiei Filipovna, n-a fost niciodată trăită în realitate, ci doar imaginată la măsuţa de scris de un bătrânel miop, cu ochelari, inofensiv, slăbit şi de-a binelea epileptic, bolnav de hemoroizi”.

Între realitate şi ficţiune se naşte un hău care înghite orice motivaţie înaltă a artei şi orice justificare existenţială: „Ce rost are să mai mâzgălesc literatură despre mine, când realitatea e alta, atroce, în viaţa cealalată a mea, din afară, şi nici nu poate fi însemnată în jurnale.”; scrisul este vinovat de falsificare: „literaturizând povara mea emotivă sub această îndoielnică formă artistică”. Definiţia imaginaţiei („cimitirul intenţiilor noastre nerealizate”) descalifică literatura până la capăt, simulacrul este şi el denunţat: „Arta? Moft, Himalaye de carton.”

Sergiu îl întreabă retoric pe Mr. Cawliflowereater: „Îţi închipui că oasele autorilor tresaltă în morminte, de bucurie, auzindu-se citaţi?”, subliniind limitele comunicării artistice. Valoarea estetică este de domeniul trecutului: „Toate astea sunt foarte estetice, însă perfect inutile.”, pentru că nevoia de certitudini nu se rezolvă cu subtilităţi expresive („Adevărul ultim stă în filosofia absenţei oricărei semnificaţii”).

Eul regizor acuză nefirescul separării literaturii de viaţă, aşa-numita „dezumanizare a artei”, după expresia lui Ortega Y Gasset:

„Cum, asta a fost viaţa? În ce-i stă măreţia? Căci i-am cunoscut atât loviturile cât şi înseninările. Am trăit din plin până când boala m-a izolat în această claustrare montaniardă. Am citit tot atât de mult ca şi ceilalţi, am călătorit în străinătate şi am iubit nebuneşte o fată. Şi atâta este tot misterul şi toată fastuoasa atracţie, atât de idealizată de scriitori, a vieţii?”

[14] Accepţia jurnalului ca „gen funerar” (M. Mihăieş, *op.cit.*, p. 12) se verifică şi în cazul lui Emil Ivănescu: „jurnalul intim conţine, în filigran, întreaga istorie a iniţierii în moarte a scriitorului.” (ibidem, p. 16-17).

Elogiul tăcerii, consecință a multiplelor interogații, va fi dublat de sentimentul pierderii virtuților ei; Sergiu nu uită să remarce transformarea lui „restul e tăcere” în „restul e literatură”.

Marele paradox al antiliteraturii, demonstart în mai toate studiile teoretice, constă în imposibilitatea exprimării ei cu alte instrumente decât cuvântul, adulat şi hulit deopotrivă[15]. Jurnalul francez are ca moto versetul biblic „Şi cuvântul s-a făcut trup”, în alte consemnări diaristice se face elogiul bibliotecii şi al bucuriei de a scrie, pentru ca ultimele rânduri să înregistreze epuizarea: „M-am săturat de scris, de citit, de orice altceva”.

Numai că literatura se răzbună. Ultima aventură livrescă a lui Emil Ivănescu a fost să devină el însuşi personaj în operele prietenilor, în *Ferestrele zidite* ale lui Alexandru Vona, după cum observa Raluca Dună şi după cum Alexandru Vona însuşi mărturisea, şi în *Tinerețe ciudată* de Dinu Pillat. Şi, bineînțeles, în versurile fratelui, o (omni)prezență discretă şi difuză[16], pentru că Emil Ivănescu a ales, în cele din urmă, pagina albă. Profeția lui Mallarmé se împlineşte încă o dată: totul, inclusiv existența unui om, ajunge într-o carte.

Bibliografie

Ivănescu, Emil, Artistul şi Moartea, Institutul Cultural Român, 2006
Măştile lui M.I., Gabriel Liiceanu în dialog cu Mircea Ivănescu, Humanitas, 2012
Blanchot, Maurice, *Cartea care va să fie*, traducere de Andreea Vlădescu, Ed. EST, 2005
Graff, Gerald, *Literature Against Itself*, The University of Chicago Press, 1979
Marino, Adrian, *Antiliteratura* în *Biografia ideii de literatură*, Ed. Dacia, 2006
Marx, William, *Rămas-bun literaturii. Istoria unei devalorizări (sec. XVIII-XX)*, traducere de L. Dragomir, A. Stan, C. Habără, D. Coman, A. Gheorghe, sub coord. lui Alexandru Matei, Ed. România Press, 2008
Mălăncioiu, Ileana, *Moartea ca artă pentru artă* în *Exerciții de supraviețuire*, Ed. Polirom, 2010
Mihăieş, Mircea, *Cărțile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea*, Ed. Polirom, 2005
Wellek, René, *The Attack on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982

[15] Şi rezultă încă un paradox. Cu toate intențiile antiestetice, „nu există o literatură mai frumoasă decât aceea care spune rămas-bun: hiperconştiența morbidă care o caracterizează îi conferă deplina cunoaştere a mijloacelor sale, ceea ce nu s-a întâmplat în nici o altă perioadă literară.” (W. Marx, op. cit., p. 235)

[16] Volumul de amintiri *Măştile lui M. I.. Gabriel Liiceanu în dialog cu Mircea Ivănescu* va confirma „melancolia descendenței” fraterne.

THE SF FAIRY TALE IN I.C. VISSARION'S WORK – AN EARLY GENRE OF ROMANIAN SPECULATIVE FICTION

Mircea BREAZ, Associate Professor, PhD, „Babeş-Bolyai" University Cluj-Napoca

Abstract. The study The SF Fairy Tale in I.C. Vissarion's Work – An Early Genre of Romanian Speculative Fiction *starts from the premise that SF is always traceable in the field of literature in general, as a special case of architextuality, of a generative relation with all types of virtual discourse yielding its concrete representations. In the field of these emerging texts, the type of literarity best identified in the SF fairy tale resides in the recurrent attempts to endow the phenomenal realm (the profane world, history, human condition) with outlandish features, to transcend individual experiences by means of the allegorical association of fairly common aspects with the exemplarity of fundamental existential human events. From this perspective, the textual-thematic approach on the specific elements of I.C. Vissarion's fiction (1879-1951), points out – in* Agerul Pământului *(1939) – some unexpected, rather uncommon aspects of the relationship between the fairy tale and SF literature. Our conclusions highlight the fact that I.C. Vissarion is considered the creator of „Romanian SF fairy tale" (F. Manolescu, 1980) and that his literary work illustrates a first major step in the development – in Romania – of the specific type of speculative fiction represented by SF in general; it opened the way for further consolidation of this new literary territory, constantly situated in the avant-garde of any new type of literature, placeable at the crossroads of genres during the first half of last century.*

Keywords: literarity, textual-thematic approach, SF fairy tale, SF literature, speculative fiction.

Dacă, pornind de la termenii propuşi de Florin Manolescu (1980), literatura SF pentru copii este definibilă ca o aşa-numită literatură S.F. „de gradul I", adică o literatură a posibilului, cu model direct, în care predomină idealul ştiinţific al popularizării ştiinţei şi care este situabilă sub semnul unui deziderat didactic, literatura SF pentru tineret poate fi înţeleasă, în schimb, ca literatură SF „de gradul II", respectiv ca o literatură a probabilului, cu model indirect, care evidenţiază preeminenţa idealului estetic al verosimilităţii artistice, relevând mai curând un deziderat preponderent de natură estetică. După cum observam cu ocazia unei abordări anterioare a aceleiaşi problematici (Breaz, 2011: 153-194), în primul caz, reperul literar emblematic este creaţia lui Jules Verne, iar în cel de-al doilea, modelul consacrat este recunoscut de regulă în creaţia vizionară a lui Herbert George Wells.

În literatura SF autohtonă, basmele SF, gen ficţional inaugurat şi consacrat la noi de creaţia lui I.C. Vissarion, ilustrează atât interferenţa celor două modele, cât şi relativa trecere de la primul la cel de al doilea dintre ele. Dincolo însă de calitatea acestui transfer ficţional, importantă este reflecţia presupusă de discuţia asupra acestei mutaţii în domeniul condiţiei literaturii pentru copii şi tineret în general: „*Literatura S.F.* este privită ca parte a literaturii de aventuri şi, împreună cu romanul poliţist şi proza exotică de călătorie, ea este considerată ca fiind, înainte de toate, *o literatură pentru copii şi tineret*" (Manolescu, 1980; 261, *s.n.*). O opinie similară întâlnim, spre exemplu, şi la Dumitru Micu (1996: 297-305), pentru care

literatura SF este tot o „subspecie a prozei de aventuri", a cărei „unică finalitate posibilă e aceea de a instrui agreabil, a procura distracție cu folos". Discreditând evident exagerat latura estetică al literarității SF-ului pentru copii şi tineret, criticul simplifică foarte mult datele discuției, conchizând în termenii acceptării acestui domeniu literar exclusiv în datele intenționale ale dezideratului popularizării științei: „Aşa numita *science fiction* e o specie literară de promoție recentă şi încă în căutarea propriei identități. Destinată consumului popular şi legitimându-se prin preocuparea de a face cât mai larg accesibil universul științei, ea nu-şi poate impune drept țel specific rafinamentul artistic" (Micu, 1996: 297-298).

Fireşte că este incontestabilă recunoaşterea unui deziderat didactic al literaturii SF, însă idealul pedagogic de popularizare a științei definește în primul rând literatura SF de gradul I, ca primă vârstă a devenirii literaturii SF. Acesteia mai cu seamă i se cerea „*să popularizeze, să instruiască şi să educe*, prin prospecțiuni pe termen scurt, de tipul scenariilor viitorologice" (Manolescu, 1980: 260, *s.n.*), iar acest ideal a putut fi recunoscut în numeroase mărturii literare de la începutul secolului trecut, între care cunoscuta declarație-manifest (1913) a lui Henric Stahl, autorul „primului nostru roman clasic S.F." (*Un român în Lună*, 1914): „A face *literatură folositoare*. Aceasta e ținta ce o urmăresc (...). De astă dată am vrut să dau sub forma unui roman, atrăgător de se poate, un adevărat tratat de astronomie populară, fără socoteli, fără cifre, fără statistică, şi *într-o formă literară cât mai îngrijită*, cu fraza ritmată (...). Nu ştiu dacă am avut puterea de imaginație, umorul şi nota de înduioşare ce am căutat a presăra în roman spre a-l face citibil." (Henric Stahl, *apud* Manolescu, 1980: 232).

Dincolo însă de idealurile pedagogice ale didactizării literaturii, adică pe versantul estetic al acestui domeniu literar, istoria devenirii literaturii SF în România va înregistra treptat, mai cu seamă spre sfârşitul secolului trecut, o mişcare de emancipare şi de autonomizare, concomitent cu o tendință de sincronizare cu direcțiile dezvoltării literaturii S.F. în plan european şi mondial: „În deceniul şase asistăm la apariția unei mentalități teoretice noi, care scoate înțelegerea literaturii S.F. din domeniul vulgarizării şi al didacticii şi o situează în contextul mai adecvat al problematicii umane şi al verosimilității morale, caracteristice oricărei literaturi (...)" (Manolescu,1980: 260).

În opinia mult mai nuanțată exprimată de Florin Manolescu, tocmai prin capacitatea de integrare a temelor literaturilor vechi, antice şi medievale, mai ales, precum şi a cosmologiilor populare, literatura SF în general – şi aceea pentru copii (şi tineret) în special – a devenit forma cea mai cunoscută de transfigurare artistică a mitologiei zilelor noastre. Mai ales în forma „*basmelor SF*", ca „basme ale ființei" moderne, aceste creații ale literaturii de anticipație științifico-fantastică pentru copii (şi tineret) se înscriu într-un subgen fantastic sensibil diferit de celelalte (sub)genuri fantastice, printr-un tip special de plauzibilitate, direct proporțional cu gradul de congruență a atitudinilor specifice sistemelor diferite de valori propuse, respectiv valorile științifice, valorile estetice şi valorile morale, formative sau educative. Cu toate acestea, „ nu noutatea absolută a unei anticipații şi nici analiza ei tehnică, în detalii, determină valoarea unui text S.F. Dacă lucrurile s-ar petrece aşa, atunci un fapt extraliterar ar fi decisiv pentru importanța unui gen, ca literatură, şi dintr-o analiză a valorilor, a semnificației şi a tehnicilor literare, critica S.F. s-ar transforma într-un inventar de «descoperiri» şi de «invenții». De fapt, anticipația științifică sau tehnică reprezintă un element de definiție formală a literaturii S.F., care se poate transforma în valoare literară, în funcție de vocația autorului" (Manolescu, 1980: 48).

Din această perspectivă, apreciem că basmele SF din creația lui I.C. Vissarion ilustrează exemplar necesara interdependență dintre valoarea literară şi vocația de scriitor. Remarcabil este, în acest sens, un inedit cuvânt al autorului către cititori (*De citit naintea basmelor*), care se constituie ca o meditație asupra condiției literaturii SF, o profesiune de credință în care autorul pledează pentru recunoaşterea profunzimii vizionare a imaginației populare, aşa cum aceasta se regăseşte şi în opera sa, care proiectează o tulburătoare, dar plină de speranță viziune autohtonă asupra destinului speciei umane într-o foarte îndepărtată lume a viitorului: „Pe lângă celelalte feluri de literatură, basmele au oglindit epoci sociale din prezent şi din viitor – poate mai mult din viitor decât în prezent. Prin fantasticul lor, multe din ele au depăşit prevederile de progres ale vieții prezente. Dacă raiul şi iadul n-ar fi fost afirmații ale religiilor, cu siguranță ar fi fost afirmații ale basmelor. Sufletul omului liberat de îngrădirile logicii timpului – căci şi logica creşte sau îşi măreşte sfera potrivit cu timpul – porneşte într-o lume de închipuiri frumoasă şi minunată. Şi dacă omul e dintre cei de jos, dintre cei socotiți simpli sau proşti, închipuirea lor e socotită copilărie şi bună pentru copii. Basmele sunt socotite literatura celor simpli, a celor care nu ştiu ce e ăla verosimil ori logică. Dacă ai vrea să judeci basmele după articolele logicii – din vremea când se născocesc – le-ai găsi nelogice şi le-ai condamna poate la neexistență. Îngăduindu-le însă şi pe ele, ca pe nişte umilite flori ale sufletului simplu, dar tot omenesc, vei vedea mai târziu că ele au fost o descripție frumoasă a vieții din viitor. Şi dacă eşti om drept, care să recunoşti meritele ori la cine sau ori de unde le-ai vedea, te vei mira cum cei mai simpli, adică proştii, au văzut mai departe ca-nvățații; cum ei, cei mai din adâncul întunericului, au văzut aşa de sus luminile cerului… Numai noaptea se pot vedea stelele! În lumina aceasta trebuiesc privite şi basmele” (Vissarion, 1985: 3).

Pe deplin conştient că, prin scrierea unor asemenea „basme noi”, contribuie atât la configurarea unei noi varietăți tipologice în cadrul unui gen ficțional consacrat, cât şi la prefigurarea unei viziuni româneşti asupra viitorului, I.C. Vissarion polemizează subtil nu numai cu vocile receptării interne (de pe pozițiile superiorității creației asupra criticii literare), ci şi (chiar dacă indirect) cu voci ale literaturii universale de gen, care, în chiar zorii civilizației moderne, profețeau deja absența unui viitor al omenirii. Nu altceva avea să afirme mai târziu Gérard Klein (1999: 161-162), atunci când sublinia necesitatea ca popoarele să aibă viziuni proprii asupra viitorului – vector indispensabil al construcțiilor identitare naționale. Relevarea aceluiaşi sens adânc al umanismului literaturii SF poate fi recunoscută şi la I.C. Vissarion, în termenii specifici funcției de aspirație spre ideal la care trimit cunoscutele *Explicații pentru cititori* (1939: 4-5, *s.n.*) din prefața amplei alegorii antirăzboinice *Agerul Pământului*, ultimul său basm SF: „Iubite cetitor, în basme s-au pus cele mai înalte idealuri omeneşti !... Românul a pus în *doine* dorul şi jalea lui, şi în *basme* a pus idealul lui înalt. Gândeşte un pic... Făt frumos ce mergea cu calul pe d-asupra florilor, pe potriva norilor; calul lui mânca foc, calul lui îl ducea, nu cu gândul, că l-ar fi prăpădit, ci ca vântul... Calul lui ce-nseamnă astăzi ?... Făt frumos se luptă apoi cu zmeii, care sugeau sânge de oameni, şi ajutat de păsări, de vânt, de apă, de nori, de câte un şoarece chiar, înfrângea pe zmei, pentru că erau cu el *condițiele de viață bună pentru toți*, iar cu zmeii erau *împotrivirile vieței, condițiele ce produc moartea*. Iată *idealul vechi*, şi acum gândiți la aeroplane, la telefonia fără fir, la atâtea şi atâtea minuni de azi, tot închipuiri zugrăvite în povestirile din trecut. Gândiți la Jules Verne, la câte a scris, la basmele lui ştiințifice, ce azi sunt *realități mecanice.*”

În esență, indiferent de numele lor (Floreal, Zapis Împărat sau Ber-Căciulă-Împărat), împărații-inventatori din basmele lui I.C. Vissarion sunt, după cum va observa Victor Crăciun (1983: xxxvi), figuri de remarcabili umaniști, savanți ei înșiși sau îndrumători ai savanților, care se detaşează nu numai de atributele tipice eroilor din basmele româneşti tradiționale, ci şi de elementele miraculoase propriu-zise din aceste creații: „Cei mai de seamă eroi ai lui Vissarion contopesc în ființa lor morală căutările şi gândurile înalte ale lui Faust, cu bunătatea adânc umană şi spiritul de dăruire al lui Don Quijote şi cu demnitatea şi vitejia lui Făt-Frumos, Prâslea cel Voinic sau Harap Alb. Dincolo de coordonatele realului, ei cred într-o lume posibilă a înțelegerii, cârmuită de înțelepciune şi slujită de fenomene şi aparate ştiințifice negândite încă de cei mai avântați inventatori, pe vremea când Vissarion le plăsmuia în lucrările sale tehnice şi în basme".

Exagerarea potrivit căreia literatura SF este asimilată literaturii fantastice de astăzi (Caillois, 1971: 65-66), reprezentând o variantă a fantasticului, un fel actualizat al acestuia de a se exprima (Marino, 1973: 673-675), îşi are originea, în opinia lui Florin Manolescu (1980: 50-54), pe de o parte în adevărul faptului că, prin câteva dintre cele mai importante dominante ale condiției sale literare, SF-ul se situează în descendența literaturii fantastice (romanul gotic european), iar pe de altă parte, în ignorarea celorlalte filiere genealogice care exprimă atitudini noi față de cunoaştere şi față de realitate: „în timp ce fantasticul reprezintă o breşă şi, implicit, o agresiune a iraționalului în real, fantasticul ştiințific păstrează mereu legătura rațională cu acesta, ceea ce face ca, în cele din urmă, el să se poată transforma, printr-o interpretare adecvată, într-un real. S.F.-ul este un real plauzibil, posibil sau virtual, fantasticul este un ne-real" (Manolescu, 1980:52). Cu toate acestea, pe urmele lui Roger Caillois (1970: 23) sau Tzvetan Todorov (1973), Florin Manolescu (1980: 59) va sublinia totuşi că „asemănarea dintre basm şi S.F. se întemeiază pe o năzuință comună: nevoia omului de a-şi satisface şi de a exprima dorințe sau temeri colective, «să se deplaseze într-o clipită, să se facă nevăzut, să acționeze de la distanță, să se metamorfozeze după plac, să-şi vadă treaba îndeplinită de animale-slugi sau de sclavi supranaturali, să poruncească duhurilor şi elementelor naturii, să posede arme invincibile, alifii eficace, saci fără fund, filtre irezistibile, să scape, în sfârşit, de bătrânețe şi de moarte»". În cunoscutele sale comentarii la *Legenda Meşterului Manole* (1943: 9-10), Mircea Eliade observa de asemenea că cea mai semnificativă deosebire dintre omul modern şi omul arhaic rezidă tocmai în natura relativ diferită a recursului la anumite lucruri sau acte simbolice, din perspectiva funcției integratoare şi inițiatice a acestora, ca obiecte cu valoare arhetipală, trimițând la o realitate ultimă, de natură metafizică: „pentru omul arhaic, un lucru sau un act nu are semnificație decât în măsura în care participă la un prototip sau în măsura în care repetă un act primordial (bunăoară, Creația). (...) Valoarea lor se datoreşte arhetipului cosmic din care descind şi de la care se revendică. (...) Ele nu sunt nişte simple «obiecte», ci, într-un anumit sens, un microcosmos. (...) Un asemenea «obiect» capătă semnificație în măsura în care, rămânând în acelaşi timp el însuşi, exprimă sau reprezintă un principiu cosmic. «Obiectul» e sporit prin nenumărate valențe: este ideogramă, simbol, emblemă, centru de energie cosmică, consubstanțialitate – toate acestea simultan sau succesiv . Dar, măcar printr-una din aceste valențe, el participă necontenit la principiul de la care se revendică. Este suficient un contact direct pentru ca, prin el, omul să fie integrat într-un ritm sau într-o unitate cosmică".

Florin Manolescu (1980: 235-236) ilustrează corespondența textual-tematică și funcțională dintre „obiectele năzdrăvane", motive literare purtătoare ale mentalității și ale idealurilor omului arhaic, și „obiectele SF", vectori literari ai gândirii și ai imaginarului omului modern, recurgând la o inedită paralelă intertextuală între basmele lui Petre Ispirescu, pe de o parte, și basmele SF ale lui I.C. Vissarion, pe de altă parte: „Înlocuind elementul miraculos, covorul zburător, calul care se hrăneşte cu jeratic, fluierul fermecat, iarba fiarelor, oglinzile magice, năframa ca instrument de comunicare la distanță și, în general, *obiectele năzdrăvane* , cu aceste invenții personale, I.C. Vissarion transformă povestea populară într-o formă specială a literaturii S.F. În definitiv, oricât ar părea de curios, operațiunea aceasta este chiar în spiritul folclorului. În sens larg, basmul *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte,* din colecția Ispirescu este o tulburătoare poveste S.F. pe tema paradoxelor temporale."(...) În chip și mai explicit, elementele tehnice pot pătrunde într-un basm atunci când povestitorul deține informații științifice sau a înțeles, fie și instinctiv, că dorințele pot fi realizate prin intervenția științei, care s-ar putea substitui miraculosului. Tot la Ispirescu, în basmul *Hoțu Împărat*, un tânăr crai care a învățat toate meseriile din lume construieşte un fel de foişor cu care se ridică în cer, spre uimirea părinților săi".

Două sunt rutele interpretative care pot fi se asociate în caracterizarea lui Floreal, eroul civilizator din basmul SF *Agerul pământului* – ambele, puternic infuzate de simbolismul mesianic creştin. Prima presupune o lectură în cheie arhetipală, trimițând la elemente ale mitologiei precreştine autohtone, iar cealaltă – tot mitologică, dar în sens larg – presupune înțelegerea condiției protagonistului în termenii ficționali ai unei robinsonade moderne. Astfel, recunoaşterea unui paralelism între pseudo-adopția lui Floreal, ca fiu spiritual al lui Țopler, și inițierea de către Zamolxis a medicilor traci sau a preoților candidați la investitura sacerdotală, din rândul cărora, după Strabon, se va ridica Deceneu (chiar dacă, sub domnia lui Burebista, relativ împotriva cultului zamolxian), reprezintă o opțiune interpretativă care poate explica transformarea lui Floreal într-un conducător luminat, un profet venerat de poporul său insular, ca un „iubit păstor" al soartei lor comune.

Departe de casă, dar inițiat și tutelat de o dublă instanță paternă, una terestră, reprezentată de maestrul Țopler, un Zamolxis al veacului tehnologic, iar cealaltă, extraterestră, constituită în planul întâlnirilor sale spirituale cu Împăratul-tată, Floreal va deveni – asemenea tatălui său odinioară, în patria natală – un constructor al viitorului lumii noi în care îi va fi dat să trăiască. Însuşi Împăratul-tată se dovedise în trecut un asemenea mesager spiritual, o adevărată călăuză divină a poporului împărăției peste care a domnit: „Cei bătrâni îl socoteau un trimis al lui dumnezeu, ca să-i călăuzească prin rosturile foarte nepricepute ale vieții" (Vissarion, 1985: 263). Tocmai pentru această exemplară exercitare a virtuților sale vizionare în sprijinul celor mulți, Împăratul-tată va primi drept recompensă divină învoirea ca și după moarte să mai poată păstra legătura cu cei trei feciori ai săi, pentru a-i sfătui în momentele de cumpănă ale vieții, chiar dacă asta nu se va întâmpla până la urmă decât în cazul celui mai mic dintre fii, Floreal, adevăratul său urmaş spiritual. Mezinul familiei e un Ales căruia îi este hărăzit un destin de excepție. Înalta menire a fiului cel mic e cunoscută și ocrotită prin știința clarvăzătoare a Împăratului-tată: „Celui mic îi dau eu ajutor, să-şi trăiască viaţa altfel" (Vissarion, 1985: 267). Continuarea nobilei misiuni a Împăratului-tată și după săvârşirea acestuia din viața pământească echivalează cu perpetuarea unei

moşteniri iniţiatice în slujba căreia Tatăl va continua să-şi ajute Fiul, alăturându-i-se, la nevoie, până şi din îndepărtata sa patrie cosmică:

„– Am plecat, fiule… Stau foarte departe de aici… O zi pe pământul meu este lungă cât şapte ani d-aici… Ştiinţa voastră astronomică n-a ajuns nici să vază pământul nostru şi nici să socotească distanţa pământului unde stăm noi… Mă duc!... Dumnezeu, printr-ai lui sfinţi, să vă călăuzească în întunericul pământului ce odată era şi al meu…

– Tată, tată, azvârl toată ştiinţa d-aici pentru un pic de ştiinţă cerească… Stai şi spune-mi…" (Vissarion, 1985: 353).

O figură literară aparte e aceea a maestrului Ţopler. Ca un alt Zamolxis, „zeul al pământului, al morţii şi al nemuririi" (Vulcănescu, 1987: 111), acest enigmatic învăţător recunoaşte ştiinţa pitagoreică din „lucrările" zmeilor, fiii săi denaturaţi de care se simte înstrăinat, şi împărtăşeşte această cunoaştere co-ziditorilor unei noi civilizaţii, alături de care are şansa desăvârşirii: „Zisei că mari învăţaţi sunt fiii zmeoaicii!... Aici, în construcţia acestui palat, sunt întrupate cele mai multe descoperiri numerice şi ştiinţifice. Aici este generaţie aplicată, mecanică aplicată, ştiinţă numerică aplicată, ştiinţa asupra materiei ce formează pământul iarăşi aplicată!... De ce-or fi răi, de ce-or fi răi?! Că răutatea nu e viaţă; că facerea de rele nu e bine, că astea nu sunt semnele unei ştiinţe desăvârşite" (Vissarion, 1985: 298).

În această descendenţă mitologică, după Victor Kernbach (1978: 283-284; 1994: 68-81), două sunt componentele esenţiale ale figurii centrale a cultului zamolxian, care contaminează şi în construcţia figurii demiurgice a învăţatului Ţopler: zeul mesianic şi eroul civilizator. De aici suma trăsăturilor caracteristice ale acestui complex personaj: cunoaşterea ştiinţelor fundamentale pentru antichitate (astronomia, medicina), educaţia morală a populaţiei (hrana sintetică, în locul sacrificiului animalelor), instruirea spirituală (dreptatea, moralitatea, virtuţile muncii şi ale disciplinei spirituale), organizarea unui sistem religios, cu investitură sacerdotală şi contribuţia directă la organizarea politică a ţării păstorite: „Socotit *daimon* de Herodot, erou zeificat de Strabon, mag şi medic al sufletului de Platon, rege filosof de Iordanes, în antichitate, apoi zeu celest (V. Pârvan, M. Eliade), uneori chiar şaman arhetipal (E.R. Dodds), în cercetările moderne – Zamolxis este mai presus de orice simbolul esenţial al modului de existenţă a unui popor: retragerea vremelnică a zeului în peştera sa sugerează practica unor mistere iniţiatice" (Kernbach, 1978: 284). Prin urmare, în aceeaşi cheie hermeneutică, simbolica reîntoarcere a savantului-profet Ţopler în lumea subterană a cunoaşterii echivalează cu retragerea lui Zamolxis în străfundurile muntelui sacru Kogaion, leagăn teluric magic şi binefăcător (Durand, 1997: 292-298) şi centru chtonian al înţelepciunii autohtone: „Acum, iubite fiule, mai înainte de a mă-ngropa iar în laboratorul meu de chimie, vreau să petrec la nunta ta…" (Vissarion, 1985: 357). Durand (1997: 292-293) interpretează eufemizarea traseului semiotic constituit din ansamblul arhetipal cavitate (cavernă, peşteră, grotă, falie, criptă etc.) – casă (locuinţă, cameră, necropolă, beci, încăpere subterană etc.), supradeterminat de vocaţia sau de impunerea exilului insular, ca fiind strâns legat de simbolistica claustromorfă a securităţii mormântului-pântece matern, dar şi de riturile reinvoluţiei şi ale resurecţiei, consubstanţiale – în cadrul simbolismului intimităţii – „izomorfismului întoarcerii, al morţii şi al locuinţei". Densitatea acestui izomorfism al repaosului şi al intimităţii este cu atât mai mare, cu cât asociindu-se deopotrivă complexităţii echivoce a claustrării voluntare şi a condiţiei insulare, echivalează cu o „multiplă antifrază a destinului de muritor", traductibilă în termenii repaosului care aduce nemurirea: „Între grotă şi

casă ar exista aceeaşi diferenţă de grad ca între mama marină şi mama telurică: grota ar fi mai cosmică şi mai total simbolică decât casa. Grota e considerată de către folclor drept matrice universală şi se înrudeşte cu marile simboluri ale maturizării şi intimităţii, ca oul, crisalida şi mormântul. Biserica creştină, după exemplul cultelor iniţiatice ale lui Attis şi Mithra, a ştiut admirabil să asimileze puterea simbolică a grotei, a criptei şi a bolţii. Templul creştin e în acelaşi timp mormânt-catacombă sau simplu locaş de păstrare a moaştelor, tabernacol păstrător al sfintelor taine, dar şi matrice, poală în care se rezămisleşte Dumnezeu" (Durand, 1997: 299-300).

Asimilabile sau nu SF-ului, creaţiile literare asociabile tematic genului ficţional al robinsonadei se găsesc într-o situaţie aparte. Denumindu-le cu un termen generic propus de Lawrence Durrell pentru „convenţia heraldică a *insulei*" (Grigorescu, 1989: 12), includem aici cărţile *robinsonadei* sau ale „*islomaniei*", între care pot fi menţionate numeroase utopii ale izolării, ca recluziune voluntară sau nu, în calitatea acestora de cronici ale resurecţiei spirituale (ca la I.C. Vissarion, în *Agerul Pământului*) sau, dimpotrivă, ale dezumanizării, jurnale ale derivei interioare sau ale rătăcirilor labirintice. Să amintim în acest sens doar câteva dintre scrierile aparţinând mai mult sau mai puţin ariei tematice a alienării insulare: *Insula misterioasă* (Jules Verne), *Insula doctorului Moreau* (Herbert George Wells), *No Man is an Island* (Ray Bradbury), *Cvartetul din Alexandria* (Lawrence Durrell), *Insula altuia* (Jacques Perry) sau *Al doilea mesager* (Bujor Nedelcovici), *Vineri sau limburile Pacificului, Vineri sau viaţa sălbatică* (Michel Tournier).

Însoţit de un nou Vineri (Agerul Pământului), Floreal e, la rându-i, un nou Robinson pe o nouă insulă misterioasă. De aici, caracterul şi mai accentuat de basm SF al lucrării. Ca în tulburătorul „picnic" iniţiatic la o margine de drum cosmic, din cunoscuta nuvelă cu subiect de roman a fraţilor Arkadi şi Boris Strugaţki, cei doi vor întâlni peste tot pe insulă semnele ameninţătoare ale unei ştiinţe încă nedescoperite pe continente, în forma unor năzdrăvănii ciudate, majoritatea fiind aplicaţii – aparate sau automate – potenţial letale pentru tot ceea ce este viu: biciul alb care împietreşte orice entitate inferioară intelectual şi biciul roşu care despietreşte orice este viu, garduri străbătute de curenţi de electricitate de înaltă tensiune, aerul otrăvit de fumuri de acid cianhidric, senzori, clape, curse, trape, capcane, scări înşelătoare, canale cu apă tare (acid sulfuric) ce nu puteau fi străbătute decât în corăbii de sticlă cu trei rânduri de pereţi izolatori, sare aprinzătoare (clorat de potasiu), spirt de cărbuni, gaze adormitoare, raze ultraviolete, spaţii ionizate, băi de „fosgen", câmpuri electromagnetice etc. Fără număr vor fi mai apoi, într-o halucinantă suită de revelaţii, invenţiile descoperite treptat de către protagonişti. Imaginarul SF al veacului modern substituie astfel, în substanţa ficţională a fantasticului, miraculosul folcloric din mentalitatea omului arhaic: controlul vieţii şi al morţii, invizibilitatea corpurilor, iluminatul artificial, alimentele sintetice şi hrana conservată, mijloace de transport telekinetice (de tipul „mijloacelor de transport ale celor dorite"), armate de mercenari umani păstrate în anabioză, suflete comprimate în cisterne de hrană energetică (vase de sticlă cu apă vie asemenea celor care întreţineau puterea Mumei Pădurii în imaginarul autohton), puterea hipnozei (cercul magic al minţii), comunicarea telepatică şi controlul gândurilor, sisteme audio-vizuale închise de comunicaţii, radiofonia, pereţi defensivi şi uşi cristalizate ce nu pot fi trecute decât prin generarea fenomenelor de rezonanţă şi granulare moleculară etc.

Ființe superioare într-un univers aparent inexpugnabil, zmeii sunt rezultatul unor multiple manipulări genetice şi încrucişări ale creaturilor reptiliene (Zmeoaica-Mamă) cu reprezentanți superiori ai rasei umane (marele învățat Țopler-Tată), căreia i-au robit şi resorbit sistematic, în timp, condiția şi cunoaşterea. Însuşi Agerul Pământului, blândul căpcăun care va deveni fratele Ager întru propovăduirea noii credințe – un Polifem robit de o Gorgonă zgripțuroaică, într-un stadiu anterior al experimentelor creației din insulă – este rodul uriaş al unor asemenea întrupări, desprinse parcă din familia creaturilor zămislite în faimoasa insulă a doctorului Moreau, imaginată de H.G. Wells: „Aici e un şir ce pare şir de evoluție sau de transformare în mai bine. Uriaşul nostru e un fel de Igonodan, de pleziozan întârziat! (Vissarion, 1985: 306). Întâlnirea catalizatoare cu Floreal („Eu sunt dintre cei ce nu mint", declamă Alesul) face posibilă această metamorfoză, accelerând ireversibil procesul de transformare a Agerului Pământului, care va deveni el însuşi un agent al schimbării din insulă: „Nu spune minciuni!... Nu înşală, nu ia dreptul altuia, nu fură şi iubeşte dreptatea… Asta înseamnă cinste, iar pe cinstit îl ajută dumnezeu când puterea lui nu i-ar mai fi de ajuns. Înfrățit cu un om aşa de puternic şi de cu trecere la împăratul cerurilor, voi învinge zmeii." (Vissarion, 1985: 278).

Zmeii sunt insoliți reprezentanți ai ateismului savant, pe care necredința i-a transformat în întrupări ale unui rău de neînțeles, iar Zmeoaica-Mamă e un monstru feminin nemuritor, „plin de geniu şi de putere spirituală", a cărei stranie uniune cu Omul-Tată e descrisă în termenii unei ciudate dialectici a iubirii şi a urii, a atracției şi a respingerii dintre regnuri până atunci incompatibile: „Neştiutorilor! Eu am ars-o şi i-am răspândit cenuşa pe văi şi pe dealuri, şi cenuşa ei s-a strâns şi zgripța s-a făcut la loc. Când dormeam fără grijă – copiii ei erau mici – ea a venit, m-a legat, m-a pălmuit, m-a sărutat şi m-a închis unde mă găsesc şi acum… deci vine zgripța, şi, dacă n-ai fi frumos, băiete, te ucide, cum pe zeci mii de tineri i-a ucis. (…) eu credeam că făcând-o fum, gaz şi vapori de apă, scrum şi cenuşă, ea nu va mai învia, şi totuşi a-nviat…" (Vissarion, 1985: 302). De aceea, o perturbare în echilibrul acestei lumi autarhice nu se putea produce decât ca urmare a unei intruziuni din exterior, care se va produce în cele din urmă prin robinsonada cuplului simbiotic reprezentat de Floreal şi a Agerului Pământului, veniți pe insulă din lumea pământeană a continentelor, într-o salvatoare expediție inițiatică. Cu toate acestea, acțiunile celor doi intruşi nu vor fi încununate de succes decât ca urmare a alianței cu forța divină reprezentată de instanța cosmică a Împăratului-tată. Prin sosirea intempestivă a celor doi eroi civilizatori, invizibilul maestru Țopler, „tătucul" zmeilor şi, până atunci, singura amenințare posibilă pentru aceştia, va intra într-un invincibil triumvirat eroic cu pământenii. Neaşteptata concertare de forțe exterioare şi interioare va precipita, prin urmare, sfârşitul lumii zmeilor şi victoria alianței triumvirilor, marcând totodată începutul erei libertății nețărmurite pentru rasa umană insulară a „credincioşilor", sub semnul temerității, al curajului de a persevera în căutarea unor mereu noi limane ale cunoaşterii.

Crezul utopic al „bravei lumi noi" instituite în lumea insularilor va fi proclamat prin aceeaşi voce profetică a maestrului Țopler: «Afar necredința din sufletele noastre, afară cuvântul: „nu se poate" sau „e imposibil". Încercați şi absurdul, că nu se ştie dacă şi în domeniul socotit al lui nu s-o fi găsind adevărul cel mai adevărat, adică logica absolută. Nu vreau să mai aud cuvântul „nu se poate!". Vreau să aud: „totul se poate, dar în anumite

condiții". Căutați condițiile sub care orice lucru gândit sau dorit se poate» (Vissarion, 1985: 334).

Pentru Florin Manolescu (1980: 234), I.C. Vissarion este, aşadar, „creatorul *basmului S.F.* românesc": „Nu altceva se întâmplă la prozatorul I.C. Vissarion, pentru care basmele sunt, în fond, o formă veche a literaturii S.F." (Manolescu,1980: 236). Potrivit acestei opinii, creațiile literare ale lui I.C. Vissarion aparțin vârstei clasice a literaturii române clasice de gen, de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi, respectiv, de la începutul secolului XX, situându-se la confluența textual-tematică dintre structurile tradiționale ale literaturii fantastice propriu-zise (prin elementele sale fabuloase, magice sau miraculoase, care-l fac comparabil, spre exemplu, cu Petre Ispirescu) şi noile structuri imaginare ale fantasticului ştiințific românesc, de la începutul secolului trecut: „Ceea ce impresionează în *basmele S.F.* ale lui I.C. Vissarion este atmosfera de utopie vag religioasă, ingenuitatea amestecului de termeni tehnici şi de obscurități folclorice, naivitatea demersului epic care se îndreaptă, ca în orice basm, spre un final în care *răul* este întotdeauna învins. Esențială rămâne însă încrederea nelimitată în ştiință, exprimată aproape aforistic în *Ber-Căciulă-Împărat* sau în *Agerul Pământului*: «totul se poate, dar în anumite condiții»" (Manolescu, 1980: 238-239).

Pornind de la bazele folclorice tradiționale româneşti, I.C. Vissarion introduce în acțiunea basmelor, în locul personajelor şi al întâmplărilor supranaturale, numeroase elemente ştiințifico-fantastice şi structuri ficționale, caracteristice speculațiilor anticipative, care l-au determinat pe Victor Crăciun să considere o serie de lucrări literare, între care *Ber-Căciulă-Împărat, Zapis Împărat, Agerul Pământului, Magia Neagră* sau *Ion Năzdrăvanul*, drept „ basme ştiințifice alcătuite pe o bază folcloric-imaginativ-intuitivă specific românească" (Crăciun, 1983: xxxiv). Pornind de la considerațiile lui George Călinescu (1965), care distingea trei componente cronotopice specifice basmului românesc, recunoscându-le în planul celor trei „tărâmuri" ale fabulației populare („tărâmul real", „tărâmul fantastic-miraculos" şi „tărâmul mitic-istoric"), acelaşi Victor Crăciun (1985: xxi) va observa că „basmele lui I.C. Vissarion vin cu o particularitate nouă, oferind o specie nouă a acestui gen. Ele adaugă, pentru prima dată în literatura română, tărâmul ştiințifico-fantastic."

Vom reține, în concluzie, că analiza licențelor ficționale propuse de I.C. Vissarion revelează o serie de aspecte semnificative ale relației particulare dintre basm şi literatura SF, o problematică relativ inedită asupra căreia am intenționat să ne oprim – de data aceasta, cu o aplicație vizând tipologia personajelor din *Agerul Pământului* şi schema lor caracterologică – dintr-o perspectivă preponderent textual-tematică, orientată interpretativ de două dintre contribuțiile majore din acest domeniu, aparținându-le lui Florin Manolescu (1980) şi lui Victor Crăciun (1983, 1985, 1987). Mai reținem în acest sens şi faptul că în acest teritoriu literar de frontieră se regăsesc, aparținând creației unor precursori şi/sau a unor contemporani ai lui I.C. Vissarion, numeroase – şi la fel de surprinzătoare – opere literare din acelaşi areal ficțional, între care menționăm, selectiv: *Palatul fermecat, Cometa lui Odorescu* (din *Cartea de aur*, 1902) sau *Oceania-Pacific-Dreadnought* (1913) – de Alexandru Macedonski, *Pământul a vorbit! Schiță din Marte* (1909) şi *Un asasinat patriotic* (1917) – de Victor Eftimiu, *În anul 4000 sau O călătorie la Venus* (1899), *O tragedie cerească. Poveste astronomică* (1914) sau *Puterea ştiinței. Poveste fantastică* (1916) – de Victor Anestin şi, mai ales, *Un român în Lună (roman astronomic)* (1914) – de Henric Stahl, primul roman clasic SF din literatura română. Seria ar putea continua desigur şi cu alte repere semnificative ale

genului, aproximativ din aceeaşi perioadă, între care remarcabile sunt: *Braţul Andromedei* (1930) de Gib Mihăescu, *Baletul mecanic* (1931) de Cezar Petrescu, *Tablete din Ţara de Kuty* (1933) de Tudor Arghezi, *Vecinul* (1938) de Victor Papilian sau *Oraşele înecate* (1937) de Felix Aderca.

Asupra unor dimensiuni textual-tematice specifice acestor creaţii literare vom reveni însă într-o altă ordine interpretativă şi, firește, cu o altă ocazie.

Bibliografie

Breaz, Mircea (2011). *Literatura pentru copii. Repere teoretice şi metodologice*. Cluj-Napoca: Editura ASCR.
Butor, Michel (1979). *Repertoriu*. Bucureşti: Editura Univers.
Caillois, Roger (1970). *Antologia nuvelei fantastice*. Bucureşti: Editura Univers.
Caillois, Roger (1971). *În inima fantasticului*. Bucureşti: Editura Meridiane.
Călinescu, George (1965). *Estetica basmului*. Bucureşti: E.P.L.
Crăciun, Victor (1983). Studiu introductiv. În: I.C. Vissarion. *Scrieri alese I*. (pp. V-XL). Bucureşti: Editura Minerva.
Crăciun, Victor (1985). Prefață. În: I.C. Vissarion. *Scrieri alese II*. (pp. V-XXII). Bucureşti: Editura Minerva.
Crăciun, Victor (1987). Postfață. În: I.C. Vissarion. *Scrieri alese III*. (pp. 403-421). Bucureşti: Editura Minerva.
Durand, Gilbert (1977). *Structurile antropologice ale imaginarului*. Bucureşti: Editura Univers.
Eliade, Mircea (1943). *Comentarii la legenda meşterului Manole*. Bucureşti: Editura Publicom.
Eliade, Mircea (1978). *Aspecte ale mitului*. Bucureşti: Editura Univers.
Grigorescu, Dan (1989). Prefață. În: Lawrence Durrell, *Justine* (pp. 5-37). Bucureşti: Editura Cartea Românească.
Kernbach, Victor (1978). *Miturile esențiale*. Bucureşti: Editura Ştiințifică şi Enciclopedică.
Kernbach, Victor (1994). *Universul mitic al românilor*. Bucureşti: Editura Ştiințifică.
Klein, Gérard (1999). *Ucigaşii de timp*. Bucureşti: Editura Nemira.
Manolescu, Florin (1980). *Literatura S.F.* Bucureşti: Editura Univers.
Marino, Adrian (1973). *Dicționar de idei literare*. Bucureşti: Editura Eminescu.
Micu, Dumitru (1996). *Scurtă istorie a literaturii române. III*. Bucureşti: Editura Iriana.
Todorov, Tzvetan (1973). *Introducere în literatura fantastică*. Bucureşti: Editura Univers.
Vissarion, Iancu Constantin (1983). *Scrieri alese I*. Ediție îngrijită de Viorica Florea. Antologie, studiu introductiv, tabel cronologic, note de Victor Crăciun. Bucureşti: Editura Minerva.
Vissarion, Iancu Constantin (1985). *Scrieri alese II*. Ediție îngrijită de Viorica Florea. Antologie, prefață, note de Victor Crăciun. Bucureşti: Editura Minerva.
Vissarion, Iancu Constantin (1987). *Scrieri alese III*. Ediție îngrijită de Viorica Florea. Antologie, postfață, note de Victor Crăciun. Bucureşti: Editura Minerva.
Vulcănescu, Romulus (1987). *Mitologie română*. Bucureşti: Editura Academiei R.S.R.

MEDIUMS IN LITERARY SETTINGS: THE LEVERAGE OF INDIVIDUALISM IN THE MODERN NOVEL

Ramona SIMUȚ, Associate Professor, PhD, "Emanuel" University of Oradea

Abstract. Literary methodists have always been in search of new ways of expression and new experiments, so much so with reference to the modern novel of, for instance, George Santayana and Thomas Mann. The two made use of theoretical notes or marginalia in order to approve or disapprove of certain concepts and to set forth their distinct aesthetic and political philosophy well into the 20th century. The fact that these modern writers were in a constant process of changing perspectives and denouncing the infatuation of society with democracy or of realism with objectivity can be traced back to their method of bringing their private political thought into the character of a novel. Their primary concern in this effort was to put to the test the functionality of subjectivism through the stimuli mediated either by their awkward relationship with some of their colleagues in the field or with the public itself. The question remains for us today as to how these modern writers will push their inner experience into drawing back from society and creating styles which allow for one way or both ways communication.

Keywords: idealism, Santayana, Mann, public opinion

When one begins to analyse George Santayana and his method of philosophically investigating public opinion, a question comes to mind regarding his reception. A political and literary philosopher at Harvard, Santayana (1863-1952) must have been tempted to reshape his status as a modernist thinker and writer amid a society which was broadening its ties with the new liberalism manifested in philosophy, religion, and politics in the first decade of the XXth century, that is, towards the end of Santayana's academic career in the United States. In his book *Egotism in German Philosophy* (London and Toronto: J. M. Dent and Charles Scribners', 1916), Santayana clearly delineates his philosophical tenets against German idealism. Santayana deems idealism inconsistent with the requirement that the ideas represent reality. Instead, idealism acts like a "forced method of speculation, producing more confusion that it found, and calculated chiefly to enable practical materialists to call themselves idealists and rationalists to remain theologians."[1]

Faced with this new type of reasoning as structurally opposed to his Catholic upbringing, Santayana embarks an incommodious rather than risky voyage, at his own pace. He seeks to expose the negative influence of liberal Protestantism which kept protruding into his traditional beliefs during all the years he spent in the American university:

> the fear that its (idealism's) secret might be eluding to me, seeing that by blood and tradition I was perhaps handicapped in the matter, spurred me to... prolonged efforts to understand what confronted me so bewilderingly...[2]

[1] George Santayana, *Egotism in German Philosophy* (London and Toronto: J. M. Dent and Charles Scribners' 1916), 5.
[2] George Santayana, *Egotism in German Philosophy* (London and Toronto: J. M. Dent and Charles Scribners' 1916), 5.

Santayana was known to his contemporaries and colleagues at Harvard to manifest a sort of love-hate relationship with society and the idea of an informed, opinionated "public". This attitude partially sprung from his conservative position among his fellow democrats at the university. It is also a very distictive fashion rising from his moral doctrine that affects his politics and religion altogether.

Santayana was also known to have lived an almost secluded life or at least trying his best not to come accross those politicians at Harvard who rejected his views.[3] Resuming Santayana's critique of German idealism, he calls it a "glorified and dogged egoticism... revealed to me through a thousand personal and technical evidences"[4]. This sense of pragmatism in Santayana's thinking was, we gather, derived directly from religion, and linked with his strong view on public opinion which, he argues, makes way for "corporate fanaticism". A practical example given by Santayana here is the case of Germany during World War I, which although Germany might not have caused *per se*, was another example where it nevertheless "shared and justified prophetically that spirit of uncompromising self assertion and metaphysical conceit".[5] This is the same kind of self-affirmation which is otherwise known as nationalism particularly in relation with Germany.

But how well does Santayana understand the true nature of German idealism is always a revelation, and this is especially true in connection with Hegel's philosophy. Hegel is easy to follow as long as we read the primary source first, and then in due diligence react to his commentators and detractors. As for his detractors, Hegel was more than once accused to have moulded his ideas about the "phenomenology of spirit" in such a subversive way as to represent a reality different than the ideal reality.[6] In other words, Hegel's phenomenology has become to good a friend with human reality because it worked with the same methods applied to human reason.

According to his critics, Hegel's method empowered human reality and failed to be the *Vorstellung* (representation) of the spirit. Hegel did not live out the possibility of coincidence between the inner/spiritual life and the outer/political life. In his *Phenomenology of Spirit*, Hegel makes a significant parallelism between the two, starting with titles like: "The True Spirit. The ethical order", or "Spirit that is certain of itself. Morality". This is especially true

[3] See César García, "Walter Lippmann and George Santayana: A Shared Vision of Society and Public Opinion," *The Journal of American Culture* 29.2 (June 2006): 183-190. Santayana is hereby presented against the background of Harvard's vivid social and political life in the newly created context of publicly exhorting opinions through mass-media. To Santayana, not being practically and directly involved in the event, but considering tthat talking about it is a matter of opinion, was from the start wrong, since the words uttered remotely from the inner self/experience are contaminated as a social "stereotype". Thus Santayana confronts William James' philosophical pretenses and his idea of mass-power or absolute democracy, which has to be relative to the amount of people sharing them instinctualy (as received from a group of political/social interests), and not rationaly.

[4] George Santayana, *Egotism in German Philosophy* (London and Toronto: J. M. Dent and Charles Scribners' 1916), 7.

[5] George Santayana, *Egotism in German Philosophy* (London and Toronto: J. M. Dent and Charles Scribners' 1916), 7.

[6] In this sense, Santayana and others, notice well that Hegel's main concern was not for a world of the spirit as opposed to the world of matter, since in his work we can never find this assertion and partition. See, also, Malcolm Clark, "Meaning and Language in Hegel's Philosophy," *Revue Philosophique de Louvain* 58.60 (1960): 560-561. The materialization of the concept of spirit is a false problem in Hegel, because this is Hegel as his work reveals him.

in Hegel as he discusses these concepts in a book about laws, political institutions, and jurisprudence, thus bringing the problem of Spirit in a very material setting.

In his *Elements of the Philosophy of Right*, Hegel remains the same character as in his *Phenomenology of Spirit*, in that (with this book even more so) he is not looking for symbols to represent the State or Spirit, but searches for their exact meaning at any rate. Moreover, Hegel holds that it is logically impossible to separate them into different fields. For Hegel, the state as spirit is organized in itself, but it is alive only insofar both family (Spirit) and civil society (State) are connected, and the ultimate truth of both institutions is Spirit itself, of which they are aware. Hegel concludes that the individuals' self-awareness makes for the reality of the State, and the power of the State lies in their identity.[7] Not to put the two in the same stanza would thus be a contradiction for Hegel, because his sense of morality asserts that the universal is legitimate as long as it is judgemental and inclusivistic:

> The universal moral consciousness represented by "the others" tries to unmask the hypocrisy (Verstellung) of the individual conscience..., to show that the universal, impersonal language of morality is both used by the conscietious person, and also used to disguise his personal contempt for that universality.[8]

Verstellung (hypocrisy) here is the opposite of *Vorstellung* with its power of representing the spiritual (individual, inner life) in the context of the universal. Returning to Santayana and his dismissal of Hegel's (German) absolute idealism, in his defence it could be said that he is maybe the only political philosopher that understood Hegel for who he was and thought. But Santayana was also a Modernist, in which capacity he despised universalists like German liberals in their political, religious, and philosophical ideas.

If in his time Hegel was considered a revolutionary thinker precisely because he admonished his conservative citizens, and it is not yet sure if he was a liberal, Santayana is a conservative thinker because his individualism urges him to oppose liberals, and it is not sure yet if he was a conservative.[9] He never trusted public opinion and the masses enacting democracy. Instead, those who knew him closely (Lippmann, William James, Josiah Royce) noticed his particular "affair" with democracy, which at Harvard was in those times identical with the rise of mass-media and liberty of speech, public opinion or democracy.

To this newly born phenomenalism, Santayana opposed what might be called his own epiphenomenalism. Santayana's epiphenomenalism is apparently best described outside his philosophical works, such as *The Life of Reason* (1905-1906), *Egotism in German Philosophy* (1916) or *Character and Opinion in the United States: with Reminiscenses of William James and Josiah Royce and Academic Life in America* (1920). Considered a bestseller in 1936 after *Gone with the Wind*, his novel *The Last Puritan*, subtitled *A Memoir in the Form of a Novel*, finely explores the strata of the early XXth Century North American society, and addresses the

[7] See G. W. F. Hegel, *Elements of the Philosophy of Right*, ed. Allen W. Wood, trans. H. B. Nisbet (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 25-251.
[8] G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller (Oxford and New York: Oxford University Press, 1977), 576, paragraph 661. For an analysis of the individual and the others in Hegel, see also Kenneth R. Westphal, "Mutual Recognition and Rational Justification in Hegel's Phenomenology of Spirit," *Dialogue* 48 (2009): 266 (265-286).
[9] David D. Corey, "George Santayana on Liberalism and the Spiritual Life." *Modern Life* 45.5 (Fall 2003): 350-356.

fact of being born and living in the United States. However, Santayana the novelist announces that this novel is merely a scent of his individual experience as a Spanish-American in the late Puritan society, in the first decade of the new century. With his character Oliver Alden, born to a mentally alienated-drug abuser Peter Alden, and his wife Harriet Bumstead Alden, daughter of Nathaniel's well-off psychiatrist, Santayana creates another experimental novel defined as a generation experiment rather than a personal *Bildung*.

In *The Last Puritan*, above the everyday life and happenings of his characters, who are heroes of this world, George Santayana masterfully revisits the basics of German-American state of affairs during and after World War I. At this point one has to remember another significant presence in the novel, who is Irma Schlote, Oliver's caretaker and a great influence on him in his younger life before the war. As she is a docile German lady but otherwise hurt in her national pride when Mrs. Harriet Alden makes unpleasant remarks about her country's role in the event, Santayana takes his time to analyse on 700 pages just how private views are slowly built into a public opinion. Along with Irma, all the other main characters are experiments in this novel, and the problem of the two countries, one standing for the old European rationalism, and the other holding strong to the new English moral values face us with a sharp contrast.

The contrast turns the novel into a complicated philosophical question. Irma and Mario Van de Weyer, Oliver's Italian cousin, came to the new world (Boston, MA) as expats, precisely like Santayana who came to live here as a Spanish expatriate. Oliver, on the other hand, stands for the American Puritan descending from a Puritan lineage and he is forced into believing that his upbringing oblige him out of a distinct moral duty. Already a decision (i.e. moral principles, political and social welfare) is made for him to act according to it. Hence the philosophical question for us: is absolute idealism and things related to it (liberalism, public opinion) to be prefered to moral absolutism and its tenets (conservatism, personal duty, high principles)? Is the individual forced to consent to the will of majority, thus refuting his own will, or is he bound to act by pre-established rules?

Santayana's epiphenomenalism as this novel ascertains is neither a liberal nor a conservative social order, but deals with decision that comes before acting. Santayana trusts neither groups of interests enabling someone to govern nor the hereditary autocrats and other such absolutisms. Instead, as Garcia agrees,

> Santayana makes numerous references to his lack of faith in democracy's potential as a social equalizer by extending aristocratic privileges to all citizens. For Santayana, the ideal form of government was timocracy – a government of men of merit, and a more liberal form than social democracy.[10]

Fortunately, literature offers more examples of this meritorious type of social and political order than we find in real life. Most of them come from long before Santayana's time, more precisely from the realist writers of mid XVIIIth century Europe. Balzac and Stendhal, for instance, trusted Napoleon the Ist as their governing model, a man who made a political career

[10]César García, "Walter Lippmann and George Santayana: A Shared Vision of Society and Public Opinion." *The Journal of American Culture* 29.2 (June 2006): 183-190.

for himself and was looked at in the hope that other young men could have his chance in life, if well motivated.

But Santayana was a fervent traditional Catholic, and perhaps now his attitude towards Oliver Alden and his tragic destiny as a Puritan is ideed revelatory. So much for Santayana's cultural identity with writers like Balzac and Stenhal. Balzac was above all fascinated by methaphysics, and his response to questions related to religion and Catholicism came with an observation: if anyone read his *Louis Lambert* (1832), the misfit behaviour of this genius boy's priest-teachers at College de Vendôme towards him sufficed as an answer. At his turn, Stendhal was much too infatuated with the idea of social imparity to bestow Julien Sorel a place of his own among Catholic clerics in *Red and Black*. Both writers were, to be honest, supporting the bourgeoisie against Catholicism in their homeland, precisely because this new social class encouraged new young talents to access a career, whereas Catholicism and monarchy were in sheer contrast with its democratic ideals.

In his *Marginalia*, George Santayana resume the case of the American Puritan with a heavily marked statement which says:

> The common notion of the American Puritan as evasive and prudish is... totally false... Above all, he was not prudish. He was not afraid of sex..., he condemned its laxer manifestations... It was the nineteenth-century bourgeoisie that was evasive and prudish... In the founding of the West, religion played an inconspicuous and infinitesimal part – it was the economic motivation there which was paramount.[11]

Now the impact of Santayana's words here would have been immense, hence the reason why we find them disclosed in his "marginalia". The connection between the founding social rule of bourgeoisie in the United States and a more deliberate lifestyle is stressed against the background of an adoptive culture which was heavily based on prerogatives like sexual freedom and economic ease, a perfect mix for the appearance of what Santayana calls "public opinion". As previously mentioned, the writer felt in his close entourage that in the first decade of the XXth century the new wave of democracy before the war denied all rights to those who resisted public opinion. McClay reminds us that while at Harvard, Santayana's fate as an academic was sealed due to his "independent spirit", which the public opinion/mass democracy refuted.

If Santayana could'n find a brotherhood among the XIXth century realists, we had the feeling that someone else among his fellow modernists issued very similar words regarding public opinion in his respective country. In a matter of seconds, the name and the words emerged, so that trying to not take one writer for the other wasn't easy. But first, a reminder. An expat himself from Europe in the United States, Thomas Mann (1875-1955) originated from an influential bourgeois German family, a status well reflected upon in his novel *The Buddenbrooks* (1901). His very self being pictured in the character of Hanno Buddenbrook, we figure that the author's relationship with this bourgeois mentality is twofold: in real life he enjoyed its commodities, albeit as an artist, Mann lived above it, literally an airhead. Born in

[11] George Santayana, *George Santayana's Marginalia. A Critical Selection*. Book I, ed. John McCormick (Cambridge, MA: The MIT Press, 2011), 1:130-1:131.

Hansa-Lübeck, his paternal Catholic lineage first moulded his character into a *Bildung*, and he confesses in *Doctor Faustus* that his Catholic convictions never breeched his humanistic calling. As for Mann's political views in Germany before and after WW I and WW II, and his subsequent experience in the United States after the war, an explanation is needed so that his relationship with Santayana become evident. In his *Reflections of an Unpolitical Man* (1918), Mann delineated the two phases of his political thought by admitting to a first stage of imperialistic ultra-conservatism. This stage was motivated by the restriction of free circulation of Germans imposed by the war, which led to the restriction or flattening of ideas. This included the religious ideas, which were supressed by the all comprising monarchical realism of Kaiser Wilhelm II, meaning that all people in Germany were basically under the same mass thinking.[12] The question is what sort of internal change was afterwards triggered by Mann's attempt to surpass this deadlock. Looking back to this purely ideological essay[13], Mann explains the situation created in 1914, and why the whole Germany, including the artists, was driven in the cluster of mass opinion:

> We felt the revolting and unnerving sense of being delivered over to foreigners and had the disorders of domestic dissolution break upon us. The feeling had been strong in me from the beginning that here was the epochal turning-point of an age, whose profound meaning for me personally could not be denied.[14]

Though the political regime of the then Germany was the prevalent monarchy, it was also the bourgeoisie that supported the Kaiser's social reforms, thus redirecting people's complaints towards the unsupportive nobility. Mann encountered this preliminary form of German democracy as a tumultuous event among the masses, and here's how he remembers it in *Betrachtungen* in 1918, at a reasonable distance in time after the initial impact:

> I met the New Passion then, as democracy, as political Enlightenment and humanitarianism of happiness. I understood its efforts to be the politicization of everything ethos; its agressiveness and doctrinary intolerance consisted – I experienced them personally – in its denial and slander of every nonpolitical ethos. "Mankind" and "humanitarian internationalism"; "reason and virtue" as the radical republic; intellect as a thing between the Jacobin club and Freemasonry; art as social literature and maliciously seductive rhetoric in the service of social "desirability": here we have the New Passion in its purest political form as I saw it close up.[15]

---

[12] As, for instance, supported by Adolf von Harnack. See Harnack, *Adolf von Harnack: Liberal Theology at its Height*, trans. Martin Rumscheidt (New York: Continuum International Publishing Group, 1990), 22. Various ideas and quotations are here taken from my study, Ramona Simuț, *Elements of Cultural Continuity in Modern German Literature. A Study of Goethe, Nietzsche, and Mann* (Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2011).

[13] The title reminds us of Nietzsche, characterized as "the last apolitical German". The content of Mann's *Betrachtungen eines Unpolitischen* is an image of the erosion of Western civilization and expresses the combination between music and poetry under the auspices of the creative genius.

[14] Thomas Mann, *A Sketch of My Life*, trans. H. T. Lower-Porter (New York: Alfred A. Knopf, 1960), 51-52.

[15] Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen. Vorrede* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2001), 50. See Thomas Mann, *Reflections of a Nonpolitical Man*, trans. by Walter D. Morris (New York: Frederick Ungar Publishing Company, 1983), 16.

From this point forth, i.e throughout Mann's mature life in the United States as an expatriate writer and political ideologist, his and Santayana's paths are so similar it is almost nonsensical to insist on their common ideas about democracy. Except, perhaps, this last excerpt from Mann's *The Genesis of a Novel* (*Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*): „I recall an evening with Leonhard Frank... Socialist in his political beliefs..., he was at the same time filled with a new feeling for Germany and its indivisibility. Given the tenacity with which Hitler's troops were still fighting, this was a patriotism that seemed curiously premature. Yet it was beginning to develop among the German exiles... His emotional involvement with Faustus was welcome to me but at the same time worried me. I could not help taking it as a warning—against the danger of my novel's doing its part in creating a new German myth, flattering the Germans with their "demonism".[16]

Interestingly enough, Mann is aware that this demonism he refers to did not begin with Hitler as the demonic other. On the contrary, we learn, German demonism is not related to Nazi politics in any way whatsoever. Somewhere hidden in their national past, the Germans, of whom Hitler was but an alien, found anew in America a type of democracy that they proposed to import into their homeland out of melancholy. Now, we should not be mistaken, and think that Mann was against all types of democracy. While still in Germany, he was surely fond of the democratic regime of chancellor Gustav Stresemann, who in 1923 employed several illustrious men to implement social reforms. But, like Santayana noticed before, the masses are not in favor of a few meritorious *luminati* selected for special tasks. While Mann might have desired such a government, it did not last for more than a decade, that is until the Germans voted for national socialism with its everlastingly accompanying idealism.

Mann touches the issue of writing at this very point, confessing that when he writes, he is innocent, he is himself. He defends the verticality of the man of culture in his relationship with society and politics lest he should let his work open to polemics. In this context, the appeal of his works to the public was never a conscious act in the sense of a social pact but, on the contrary, it had an origin as distinctive as the artist himself.[17] The type of relationship which is being build between the creator (as a writer who is keenly aware of social changes) and the public (which is affected by these changes) is individualistic and far from populist, since the writer has, as Mann says, a „sign of his brow". To conclude this idea, perhaps the most striking message that both Santayana and Mann's work conveys for their generation, as far as idealism and the influential public are concerned, cannot be uttered in the language of those masses. Santayana, to be sure, always wanted to „say plausibly in English as many un-English things as possible,"[18] while Mann chose for himself the same position: "Switzerland is the country in which the most gloriously [non-] German things are said in German. This is why I love it."[19]

[16] Thomas Mann, The Genesis of a Novel, trans. Clara Winston (London: Secker and Warburg, 1961), 48.
[17] The most significant parts of the correspondence between Mann and Hesse as well as between Mann and his brother Heinrich were produced against the background of the accusations concerning the appeal to the public as an intentional act. Excerpts from Ramona Simuț, *Elements of Cultural Continuity in Modern German Literature*, chapter III.2.
[18] Wilfred M. McClay, „Remembering Santayana," *The Wilson Quaterly* 25.3 (Summer 2001): 48-63.
[19] Thomas Mann, *The Genesis of a Novel*, trans. Clara Winston (London: Secker and Warburg, 1961), 71.

The sense of a democracy based on practical idealism is, in Santayana's and Mann's political and fictional works the fundamental cultural and religious issue of the modern nation, because it lacks inner life, imagination, beliefs in another possible existence, facts of life which cannot be otherwise expressed in words.

References

Clark, Malcolm. "Meaning and Language in Hegel's Philosophy." *Revue Philosophique de Louvain* 58.60 (1960): 560-561.
Corey, David D. "George Santayana on Liberalism and the Spiritual Life." *Modern Life* 45.5 (Fall 2003): 350-356.
García, César. "Walter Lippmann and George Santayana: A Shared Vision of Society and Public Opinion." *The Journal of American Culture* 29.2 (June 2006): 183-190.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Elements of the Philosophy of Right*. Edited by Allen W. Wood. Translated by H. B. Nisbet. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phenomenology of Spirit*. Translated by A. V. Miller. Oxford and New York: Oxford University Press, 1977.
Mann, Thomas. *A Sketch of My Life*. Translated by H. T. Lower-Porter. New York: Alfred A. Knopf, 1960.
Mann, Thomas. *Betrachtungen eines Unpolitischen. Vorrede.* Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2001.
Mann, Thomas. *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2001.
Mann, Thomas. *The Genesis of a Novel*. Translated by Clara Winston. London: Secker and Warburg, 1961.
McClay, Wilfred M. "Remembering Santayana." *The Wilson Quaterly* 25.3 (Summer 2001): 48-63.
Santayana, George. *George Santayana's Marginalia. A Critical Selection*. Book I. Edited by John McCormick. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011.
Simuț, Ramona. *Elements of Cultural Continuity in Modern German Literature. A Study of Goethe, Nietzsche, and Mann*. Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2011.
Von Harnack, Adolf. *Adolf von Harnack: Liberal Theology at Its Height*. Translated by Martin Rumscheidt. New York: Continuum, 1990.
Westphal, Kenneth R. "Mutual Recognition and Rational Justification in Hegel's Phenomenology of Spirit." *Dialogue* 48 (2009): 266 (265-286).

E. HEMINGWAY, THE SHORT-STORY TELLER – THE GENEROUS SIMPLICITY

Ioana-Maria CISTELECAN, Assistant Professor, PhD, University of Oradea

Abstract: The paper intends to present the concision of Hemingway's story telling style, pointing out his multiple symbols hidden within his minimalist plot and synthetic dialogues, thus proving the author's both authenticity and modernity; the article is going to apply these generic features specific to Hemingway's writing on two of his notorious short stories: Cat in the Rain and Hills Like White Elephants, delivering a text interpretation.

Keywords: minimalist plot, simplicity, inner quest, modernity, authenticity

A Conceptual X-Ray

Nowadays it's a largely acknowledged fact that the classical boundaries of the literary genres are not so rigid any more as they allow diverse species to naturally interfere, to naturally compensate their particular areas of significance, completing the aesthetic attributes and also harmoniously compensating each other. Generally posing as a modern writer, E. Hemingway may also be read and analyzed in a post-modern key of interpretation, especially whenever we refer to his short-stories. Apparently a clearly-cut literary form, the short-story proves to be an extremely generous one as far as Hemingway's writings are concerned.

Influenced by Ezra Pound and Gertrude Stein if we are to take an interest mainly in his early writings, Hemingway became the leading spokesman of the so called "lost generation"[1], voicing, in fact, the bitter feelings belonging to all disappointed people who could not find hope in a world of collapsed illusions any more. Awarded with the Pulitzer Prize for his *The Old Man and the Sea* (1952), Hemingway states his confidence in man, in his power to eventually triumph, being convinced that "a man can be destroyed but not defeated"[2]. E. Hemingway is today highly appreciated as a master of psychological penetration and sharp dialogue; for him, the *short-story* formula became a congenial form which he amply cultivated. His style and art accomplishment would represent an important development stage in modern fiction, as he strove for a detached presentation of facts, for a bare record of happenings whose meanings are revealed through understatement and spare dialogue. He turned the emotional honesty into a more important element than the mere realistic accuracy[3].

His writings are both *literature of escape* and, mostly, *literature of interpretation*. Hemingway's fiction reveals itself frequently as interpretative since it illuminates some aspect of human behavior, it offers an insight into the nature and conditions of our existence, it consequently gives us a keener awareness of how a human being is supposed to act and react in a sometimes friendly, sometimes hostile universe. Thus, as an interpretive writer, Hemingway is in every respect a discoverer: he takes us – the readers – into the midst of life and he shows us the world as it really is or as it is hidden from our inexperienced eyes.

---

[1] See Meyers, Jeffrey – editor & Routledge, Publisher, *Ernest Hemingway: The Critical Heritage*, London, 1997.
[2] Hemingway, Ernest, *The First Forty-Nine Stories*, Arrow Books, London, 2004.
[3] According to Waldhorn, Arthur. *A Reader's Guide to Ernest Hemingway*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1972.

"Fiction, like food, is of different nutritive values. Some is rich in protein and vitamins; it builds bone and sinew. Some is highly agreeable to the taste but not permanently sustaining. Some may be adulterated and actually harmful to our health. Escape fiction is of the latter two sorts. (…)"[4].

Hemingway is by far both a discoverer and an interpreter of his own text; as a serious writer, he acts as an intermediary between a segment of experience and an audience. He remarkably constructs his own text, paying attention to coherence and substance. Given the fact that truth in fiction is not the perfect synonym to fidelity to reality, Hemingway gives credibility and consistence to his short-stories, playing the game of make-believe, conceiving plausible characters and situations, thus charming and respectively conquering his readers' minds.

Hemingway's stories are remarkable for achieving a symbolist resonance without the use of classic rhetorical figures. The authorial voice in his stories renounces the privilege of authorial omniscience in two ways: by abstaining from any comment or explanation or judgment on the motif regarding his characters' behaviors and by restricting itself to the perspective of only two of his characters[5].

Hemingway's stories are vital organisms, speaking a language of their own, patterned by hidden symbols and various connotations, all of them inquisitive and provocative to the readers' intellects.

Applying on *Cat in the Rain* & *Hills like White Elephants*

The most discussed story appropriated to Hemingway is by all means *Cat in the Rain*. It was written at Rapallo in May, 1923. It reveals a corner of the female world in which the male is only tangentially involved. From the window of a hotel room where her husband is reading and she is fidgeting, a young wife sees a cat outside in the rain. When she goes to get the animal, it has already disappeared. The cat stands somehow in her mind for a comfortable bourgeois domesticity. The sudden disappearance of the cat becomes tragic given all its inner associations with many other things that she longs for: long hair she can do in knot at the back of her neck; a candle-lighted dining table where her own silver gleams; the season of spring and nice weather and, of course, some new clothes. But the moment when she articulates her wishes into words, her husband mildly advises her to shut up and find something to read. Her constant and obsessive object of her desire, *the cat*, transforms not only into a repetitive motif, but also into a central symbol of her identity and substance, the nucleus of her inner un-fulfillments and deep disappointments:

"Anyway, says the young wife, I want a cat. I want a cat. I want a cat now. If I can't have long hair or any fun, I can have a cat."[6]

The cat becomes a substitute of all her frustrations, the subject of her immediate desires; the girl is the referee facing *the actual*, represented by rain, boredom, a preoccupied husband, irrational yearnings and *the possible*, made up of silver, spring, fun, a new hair look, new dresses. Balancing between these two extremes, *the actual* and *the possible*, *the cat*

[4] *Story and Structur*e, fourth edition, Laurence Perrine Southern Methodist University, Harcourt Brace Jovanovich, Inc. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, p. 7.
[5] Idem, p. 12.
[6] See *Theories. A Reader*, edited by Sean Matthews, Aura Tars Sibisan, editura Paralela 45, Pitesti, 2003, p. 359!

is finally sent up to her room by the kindly old innkeeper whose sympathetic deference is greater than that of the husband.

The short-story is invaded with symbols, both relatively obvious and hidden; in this particular respect: the cat could be interpreted as a symbol of a wanted child; the man in the rubber cape – a symbol of contraception; the maid with the umbrella, particularly the umbrella – opening with almost comical effortlessness behind the young wife - a symbol of how her way of life abruptly intervenes between her and a vital, fertile relationship with reality; her later demands are expressions of a desire that never reaches full consciousness, the desires for *motherhood*, a home with a family, an end to a strictly companionate marriage with George; the public garden – the symbol of fertility; the war monument – symbol of death, violence, ending.

The short-story, although a quite concise one, it is well-formed, with a clearly defined beginning, middle and end, but – as a specific of Hemingway's short fiction – the primary action is not equivalent to the primary vehicle of meaning. The plot is concentrated in his short-stories and it has merely apparent significance; the elements which are indeed making the difference are those beyond the plot, the hidden meanings of the characters' actions and desires. The maid and the manager are in this particular logic both *helpers*, as far as the young wife is concerned. The maid contributes to the symmetry of the story both numerically and sexually; her main function as a construction artifact is to emphasize the status of the wife as a client and expatriate and thus to act as a warning or corrective against the wife's tendency to attribute to the padrone a deeply personal interest in herself, a sign of her sexual and emotional frustration[7].

The story is disguised as a modern plot of resolution: the quest for the cat has no particular relevance as far as the ending is in question; it is not the point of the story whether the wife gets the cat eventually or not.

Although restrictive in form, Hemingway's short-stories are harmoniously constructed, giving the readers the strong feeling of closure, of substance. *Cat in the Rain*, for instance, is built by exploiting a series of oppositions; the temporal and special contiguities are, in fact, expressing a series of social and cultural differences, as they follow:

"There were only two Americans stopping at the hotel". – stating the clear opposition of nationalities, an index of their cultural isolation;

"They did not know any of the people they passed on the stairs on their way to and from their room". – stating the vulnerability to breakdown in their relationship, being an index of social and mutual dependence;

"Their room was on the second floor facing the sea". – stating the opposition of culture versus nature;

"Water stood in pools on the gravel paths"[8]. – expressing the very image of unhealthy stagnation as far as their relationship is in question.

While the wife is displaying a "natural" use of the eyes, her looking through the windows revealing actually her *need for communication,* the husband's reading a book acts as a substitute for communion. Everything is gradually expanded and exploited within

[7] Idem, p. 360.
[8] See Idem, p. 352.

Hemingway's texts. The crisis in the marriage focuses and insists on feelings such as the loss and the failure of love.

A similar thematic and plot we are dealing with in *Hills like White Elephants*. In it, there is another young couple, presented in opposition, constructed with the use of pairs of oppositions: while the man appears to be superficial, the woman is thoughtful. His boredom and lack of patience are doubled by her curiosity in experiencing something new. While she is un-experienced, he tends to generalize and to show, in fact, ignorance:

"The beer's nice and cool", the man said.

"It's lovely", the girl said[9].

This is only a sample of the two characters' opposition, pointing out male strength versus female delicacy. Set in a European train station in the early 20th century, the story revolves around an American man and the girl he has with him, discreetly carrying on a conversation regarding the possibility of aborting their unexpected child. Throughout the entire story the protagonists spend their time talking and drinking alcohol.

Their crisis is related to an unspoken issue, she has to be persuaded to get rid of the "problem" in order to return and to enjoy the initial status of the couple's happiness. He offers her, in fact, a false choice: the only alternative for her is to solve the problem so he can be satisfied. Their dialogue betrays her intuition, her inner quest, on one hand and his vanity and egoism, on the other hand. He is only uttering empty words, while she is in need of substance, of stability:

"I'll do anything for you".

"Would you please please please (…) stop talking?"[10]

The ending of the short-story is definitely a modern one: the open ending, not clearly articulating the solution of their problem, but uttering the female's despair, her abandonment, her sacrifice and her implied growing-up. The title of the story is metaphorical, stating the possibility, but never the reality, rendering an item of her imagination, of her never-ending inner search of her own salvation, of her own accomplishment.

Concluding…

In all these respects, Hemingway's short-stories are all concentrating psychological dilemmas and inner quests.

E. Hemingway, in his pose as a short-story writer, proves that in an extremely limited form one can express unlimited issues as far as the human psychology is concerned. The gifted authorial pen and his attentively studied proportion in revealing the tension and the essence of humanity in and within the concise moments of their crises are outstanding. The writer speaks about human un-fulfillments, frustrations and losses of identity, in a restricted form, but displaying generous subtext connotations, scrutinizing both facts and characters with an eye of a keen observer of human nature, writing in quite a believable tonality and in a symbolical structure.

Influenced by his journalistic career, Hemingway contended that by omitting superfluous and inessential matters, writing becomes more interesting. When he became a

[9] E. Hemingway, *Hills like White Elephants*, volume *The First Forty-Nine Stories*, Arrow Books, London, 2004., p. 260.

[10] Idem, p.261.

writer of short stories, he retained this minimalistic style, focusing on surface elements without explicitly discussing the basic themes. Hemingway strongly believed the true meaning of a piece of writing should not be evident from the outward story and instead the nub of the story should lie below the surface and should be allowed to periodically shine through. Critics such as Jackson Benson claim that his *iceberg theory*, also known as the *theory of omission*, in combination with his distinctive clarity of writing, functioned as a means to impose the necessary distance of himself to the characters he prototyped[11].

Hemingway himself summarizes his theory in these words:

"If a writer of prose knows enough of what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing."[12]

Bibliography

Benson, Jackson J, New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway, Duke University Press, 1990.

Story and Structure, fourth edition, Laurence Perrine Southern Methodist University, Harcourt Brace Jovanovich, Inc. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta

Theories. A Reader, edited by Sean Matthews, Aura Tars Sibisan, editura Paralela 45, Pitesti, 2003

Conn, Peter, *O Istorie a Literaturii Americane, Editura Univers, Bucuresti, 1996.*

Ernest Hemingway, *The First Forty-Nine Stories*, Arrow Books, London, 2004.

Meyers, Jeffrey – editor & Routledge, Publisher, Ernest Hemingway: The Critical Heritage, London, 1997.

Waldhorn, Arthur, *A Reader's Guide to Ernest Hemingway*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1972.

[11] See Benson, Jackson J, *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*, Duke University Press, 1990.

[12] Hemingway, Ernest in *Death in the Afternoon*, in *The First Forty-Nine Stories*, Arrow Books, London, 2004

ELIADE AND IONESCU. ELECTIVE AFFINITIES AND PARALLEL DESTINIES

Rodica BRAD, Associate Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The present paper focuses on the relationship between Eliade and Ionescu, that in time became a great friendship. At the beginning their relationship was rather cold (as a result of Ionescu's attitude towards Eliade, published in the essay 'No'). Once they met in France, they became friends for five decades. This included the period both of them were in Paris, as well as the time Eliade was in Chicago and used to visit Paris, on holidays, with his wife Cristinel. They made interesting comments about each other; Eliade appreciated the poetic richness and the symbolic beauty of Ionescu's theatre as well as the symbols from the history of religion, while Ionescu wrote about Eliade in Present passé, passé present, in Cahiers de l'Herne as well as in La quete intermittente. The paper is about pertinent critiques and also about confessions which illustrate their elective affinities and the consciousness to have marked their time through their work.

Keywords: friendship, writers, work, theatre, myths.

Eliade şi Ionescu au fost colegi de generaţie, iar în tinereţea lor ambii au fost studenţi ai lui Nae Ionescu la Facultatea de Litere şi Filosofie din Bucureşti şi tineri publicişti pe calea afirmării. Ca vârstă, doar doi ani îi despărţeau, Eliade fiind cu doi ani mai mare.Eliade notează în *Încercarea labirintului* semnificaţia acestei mici diferenţe de vârstă care îl despărţea de Ionescu: "Îl cunoscusem la Bucureşti, pe vremuri, dar, după cum am spus-o de mai multe ori, glumind, între noi exista o diferenţă de doi ani. La douăzeci şi şase de ani eram *celebru,* întors din India şi profesor; iar el, Eugen Ionescu, la douăzeci şi patru de ani, lucra la prima sa carte. Prin urmare, aceşti *doi ani* erau o diferenţă foarte însemnată! Exista o distanţă între noi." [1]

Ambii erau membri ai grupului Criterion: "Am organizat acest grup, Criterion, notează Eliade, cu persoane care nu sunt cunoscute în străinătate, în afară de Cioran; Eugen Ionescu, cred, participa şi el. Ţineam conferinţe, era un fel de simpozion la care luau parte cinci conferenţiari. Atacam probleme foarte importante pentru acea vreme, în România din anii 1933, 1934, 1935 [...]. Criterion a avut repercusiuni covârşitoare la Bucureşti. Acolo s-a vorbit pentru prima dată, în 1933, despre existenţialism, despre Kierkegaard şi Heidegger. Ne simţeam angajaţi într-o campanie împotriva fosilelor".[2]

Ionescu evoca şi el în numărul consacrat lui Eliade din 1978 în *l'Herne* anii tinereţii lor bucureştene când Eliade era considerat „geniu" şi reprezenta „şeful generaţiei" lor de atunci: „Je connais Mircea Eliade depuis la préhistoire. Il était très vieux car il avait 22 ans et moi très jeune car je venais d'en avoir 19 […]. Mais c'est absolu qu'il nous hantait tous, adolescents que nous étions, et qui nous semblait être à la portée de Mircea Eliade que l'on considérait comme un génie ou un initié […]. Il nous semblait, à l'époque, que nous ne

[1] M. Eliade, *Încercarea labirintului* (trad. şi note de Doina Cornea), Cluj-Napoca, Dacia, 1990, p. 86.
[2] *Ibidem*, p. 69-70.

pouvions accepter que d'être des dieux, tellement la condition humaine nous semblait médiocre, bornée, insuffisante." [3]

O anume distanță a luat naştere între ei ca urmare a poziției lui Ionescu față de Eliade din eseul *Nu* în care acesta îl critica pe şeful generației sale pentru romanul *Maytreyi* prezentat polemic când ca o capodoperă, când ca o lucrare de duzină. De fapt, tânărul Ionescu aplica acelaşi tratament paradoxal şi altor scriitori români importanți precum Ion Barbu, Tudor Arghezi sau Camil Petrescu. Pentru eseul în cauză, Ionescu a primit premiul scriitorilor tineri alături de Noica pentru *Mathesis sau bucuriile simple* şi alături de Emil Cioran pentru *Pe culmile disperării.*

Un an mai târziu după apariția acestui eseu, Ionescu scrie o recenzie la cartea lui Eliade *Şantier,* reproşându-i acestuia că nu a reprodus în extenso *Jurnalul* său indian, selecția făcută împietând asupra autenticității, aşa cum sublinia el. Opțiunea pentru literatură a lui Eliade rămâne însă salutară, crede Ionescu, căci "între document şi literatură, parcă tot ar fi mai degrabă literatură căci Mircea Eliade, spre tristețea lui, este blestemat să rămână literat".[4] Aşa cum notează Mircea Handoca, în 1936, Eugen Ionescu intervine în polemica dintre Eliade şi Zaharia Stancu, alăturându-se celui din urmă care publicase articolul *Generația în pulbere*. Ionescu continuă să-l critice pe Eliade, mai ales pentru romanul său *Huliganii* în ale cărui personaje vede "nişte lamentabile zdrențe, nişte lamentabili monştri, rataţi, mediocri, infirmi spiritualiceşte, submorali şi subumani".[5]

Ruptura dintre ei marcată de simpatiile vechi ale lui Eliade pentru Garda de Fier este însă remediată între 1945 şi 1948 când, la Ionescu, reproşurile coexistă cu începuturile împăcării, aşa cum consemnează fiica scriitorului, Marie-France Ionesco, în *Portretul scriitorului în secol. Eugène Ionesco 1909-1994*. Eliade însuşi consemnează în *Jurnal* revederea cu Eugen Ionescu din 4 octombrie 1945: „După-amiază petrecută cu Eugen Ionescu… Revenind la discuția asupra Gărzii, îi spun că problema aceasta trebuie depăşită odată pentru totdeauna […]. Cu sângele legionarilor şi al celor ucişi de legionari, vampirul continuă să trăiască […]. Trebuie să integrăm traumatismele, injuriile, crimele, extazele Gărzii – şi să trecem mai departe".[6] Despărțirea de Gardă fusese de altfel marcată şi consemnată anterior de Eliade în acelaşi *Jurnal*:: „Nu voi ierta niciodată legionarismului că a compromis patosul, iraționalul, mistica etc. […]. Legiunea a distrus o întreaga generație".[7]

Pentru atitudinile critice ale lui Ionescu la adresa sa, Eliade nu are deloc resentimente față de acesta, iar cei doi se vor împrieteni în perioada când ajung amândoi la Paris şi când se zbat să reziste, ca scriitori, în ciuda dificultăților de tot felul. În *Încercarea labirintului*, Eliade notează felul în care relațiile dintre ei s-au strâns între timp: „Exista o distanță între noi. Dar ea a dispărut chiar de la prima noastră întâlnire la Paris. Eugen Ionescu era cunoscut în România ca poet şi, mai ales, în calitate de critic literar, sau, mai curând, ca *anti-critic*, fiindcă

[3] Eugen Ionescu, *Mircea Eliade*, in *Cahier de l'Herne*, nr. 33, Paris, 1978, p. 268.
[4] Eugen Ionescu, *Mircea Eliade şi Şantierul*, in *Ideea europeană,* an I (1935, iunie-august), nr. 2-4, p. 154.
[5] *Facla*, an XVI, 1936, aprilie 20, nr. 1568, apud Mircea Handoca, *Pro Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Dacia, 2000, p. 122.
[6] M. Eliade, *Jurnal I (1941-1969)*, ediție îngrijită de Mircea Handoca, Bucureşti, Humanitas, 2004, p. 59, nota din 4 oct. 1945.
[7] *Ibidem*, p. 151.

încercase, într-o carte de un mare răsunet în România (această carte, foarte polemică, avea titlul: *Nu!*) să arate că, de fapt, critica literară nu există ca o disciplină autonomă…”.[8]

Cât despre calea pe care avea s-o urmeze Ionescu, Eliade mărturiseşte că n-a ghicit-o, atunci, la Paris, neştiind dacă acesta se va lansa în cercetarea filosofică, în proza literară sau în jurnalul intim. Eliade mărturisea însă cu entuziasm că, din chiar seara premierei piesei sale *Cântăreața cheală*, a devenit un mare şi sincer admirator al teatrului lui Ionescu, neîndoindu-se nicio clipă de cariera literară strălucită pe care autorul urma să o facă în Franța.

Aşa cum este cunoscut, cei doi ajung în acelaşi an la Paris, în 1940 şi ambii duc o viață modestă, la limita subzistenței, bântuiți de dorința de a rămâne, în ciuda sărăciei şi privațiunilor, scriitori. Eliade lucrează într-o tipografie pariziană, iar Ionescu este corector şi traducător în limba franceză al lui Pavel Dan. Ambii țin jurnale şi notează când greutăți, când întâlniri şi discuții prin care, în mod evident, se susțin reciproc: „ Între altele – scrie Eliade în *Jurnal* la 8 iulie 1974, evocam întâlnirile noastre în Parisul anilor 1945-1950, când eram toți cât se poate de săraci”.[9]

La 4 octombrie 1945 Eliade notează în *Jurnal*: „După-amiază petrecută cu Eugen Ionescu. Lungă discuție. Îmi spune că a mai scris în aceşti ani câteva sute de pagini din *Jurnalul* lui, dar pe cine va mai interesa oare? în România, ca şi pretutindeni, se ridică o altă generație. Generația noastră e terminată… Îi răspund că un *Jurnal* interesează oricând; căci este un *document* şi totodată un *témoignage*. [10]

Pentru cei doi recunoaşterea şi celebritatea vin aproape simultan în Parisul anilor de după război. Eliade se impune constiinței publice prin doua lucrări de marcă: *Tratatul de istorie a religiilor* şi *Mitul eternei reîntoarceri,* iar Ionescu prin drama *Cântăreața cheală* care va revoluționa teatrul european.

Ambiția tuturor tinerilor intelectuali români ai generației era, în tinerețe, aceea de a-l depăşi pe Eliade şi, dacă câteva personalități lucide nu au putut, crede Ionescu în *Cahier de l`Herne* în 1978, să-i facă pe aceştia să regăsească calea pierdută, Mircea Eliade urma să o facă prin *Istoria religiilor*, indicând direcția de urmat şi creând puncte de sprijin: „Nous voulions tous derrière lui aller plus loin. Ce sont peut-être les bouleversements historiques qui nous en ont empêchés. […]. Eliade nous a fait espérer que l`Ouest s`ouvrirait aux sources de la connaissance et de la sagesse orientale ; Mais l`Orient s`est perdu […] Ce n`est pas l`Occident qui s`est orientalisé depuis les décolonisations, mais l`Orient qui s`est occidentalisé et est en but aux erreurs occidentales, et à la folie occidentale. »[11] Față de colegii de generație, pe Eliade îl face să se detaşeze uriaşa sa putere de muncă, scrie Ionescu mai departe: „Mais il n`était qu`un homme, avec plus de mémoire que nous, avec plus de force de travail que nous, plus près de certaines sources que nous ignorions, mais tout de même, un homme.”[12]Şi continuă: « Ce n’est pas la faute de Mircea Eliade, ni de quelques autres personnalités lucides comme Dumézil ou Corbin s’ils ne peuvent, à eux tout seuls, nous faire retrouver la voie perdue. Cependant Mircea Eliade n’est pas pris dans le tourbillon des idées folles. Nous attendons avec impatience qu’il termine son *Histoire des religions* qui sera peut-

[8] *Ibidem*, p. 86-87.
[9] M. Eliade, *Jurnal I*, ed. cit., p. 166.
[10] *Ibidem*, p. 59.
[11] Eugen Ionescu, *Mircea Eliade*, in *Cahier de l’Herne*, nr. 33, Paris, 1978, p. 272.
[12] *Ibidem.*

être un de nos derniers points d'appui dans la déroute […]. S'il ne peut être un saint, s'il ne peut être un sage, Mircea Eliade, dans la débâcle, nous indique tout de même la direction et notre égarement".[13] Ionescu constată însă cu regret şi faptul că Eliade, în loc să fie un iniţiat, s-a limitat, de fapt, să rămână un mare erudit: „Mircea Eliade, lui-même, au lieu d'être un initié, s'est limité, s'est résigné à n'être qu'un érudit, un grand érudit, mais rien qu'un érudit. Ce fut, je crois, sa suprême défaite et ce fut la nôtre qui croyions pouvoir le suivre dans son effort titanesque".[14]

Ceea ce Eliade admira cel mai mult în teatrul lui Ionescu era tocmai bogăţia poetică şi forţa simbolică a imaginaţiei sale: „Fiecare dintre piesele lui dezvăluie un univers imaginar care provine, în aceeaşi măsură, din structurile lumii onirice şi din simbolismul mitologiilor"[15]. Iar mitologul Eliade răzbate în continuare într-o analiză făcută din perspectiva poeticii visului care-i inspiră teatrul, revărsându-se în mitologie: „sînt mai ales sensibil la poetica visului care îi formează teatrul. Şi totuşi, nu se poate vorbi numai şi numai de *onirism*. Mi se pare uneori că asist la *marile vise* ale materiei Vii, ale Pământului-Mamă, ale copilăriei viitorilor eroi şi a viitorilor rataţi – şi unele din aceste *mari vise* se varsă în mitologie…".[16] La 3 februarie 1960, Eliade îşi notează în *Jurnal* gândurile despre o revenire posibilă, după Ionescu, la teatrul shakesperian: „Cred că după Eugen Ionescu, teatrul va trebui să devină shakespearian, să folosească evenimentele istorice drept pretexte dramatice şi să regăsească, în acelaşi timp, limba poetică a lui Shakespeare. A utiliza evenimentele istorice nu înseamnă să le accepţi, ca un *om de astăzi*, să le înţelegi şi să le judeci prin conştiinţa omului modern (care, vrea sau nu, este *istoricist*. Mi-ar plăcea să asist într-o zi la un spectacol în care personaje istorice ar fi încărcate de *Mana*, aşa cum contemporanii lor le vedeau, aşa cum trăiau ei în mitologiile contemporane, cum le găsim uneori, de exemplu, în legende şi balade. Aceste moduri existenţiale nu sunt complet depăşite de omul modern. Ele reapar sporadic în vise sau în viaţa imaginară. Aş vrea să asist la o piesă în care Stalin sau Churchill, Gary Cooper sau Mistinguette etc s-ar comporta şi ar vorbi cum o fac în visele, nostalgiile unor contemporani a căror viaţă a fost total modificată de existenţa acestor personaje istorice. Cred că o astfel de prezentare dramatică este mai *adevărată* decât orice *istorie* sau *psihologie*. Bineînţeles, cu condiţia de a regăsi limbajul poetic de care omului modern îi este atât de ruşine". [17]

Se pare că Eliade a citit drama *Pietonul aerului* a lui Ionescu o lună înaintea premierei. În *Jurnal* notează la 15 decembrie 1962 influenţele budiste şi hinduse identificate de el în piesa lui Ionescu: „Mă intreb dacă scena cu judecătorii mascaţi şi feroci nu exista, cum se încăpăţânează să gândească fetiţa, decât în imaginaţia mamei şi dacă aceasta nu exista decât pentru că mamei îi era frică – mă întreb dacă această scenă nu derivă indirect din lectura *Cărţii tibetane a Morţii*. Dacă Eugen nu cunoaşte această carte, este curios că a ghicit esenţialul. Chiar în finalul tragic, pesimist al piesei, se poate întrezări o oarecare influenţă budistă. Sfârşitul contrastează în mod frapant cu optimismul lui Béranger de la începutul piesei. A putea *a te ridica*, a putea *zbura* este o sursă de necunoscute beatitudini. Apoi după

[13] *Ibidem*, p. 269.
[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem*, p. 87.
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem, Jurnal I,* p. 365.

ce Béranger revine din aceste lumi transcendente, e deprimat de ceea ce a văzut: creația şi distrugerea ciclică a Lumilor. Dar aceasta este o viziune hindusă, asiatică. Mă întreb cum a putut ajunge Eugen la ea".[18]

Despre piesa *Jacques sau supunerea*, Eliade notează în *Jurnal* la 11 martie 1977: „Cu Rodica şi Eugen, la teatrul *Sarah Bernhardt. Jacques ou la soumission* în regia lui Pintilie. Spectacol impresionant *din toate punctele de vedere,* cum se exprima cineva, la ieşire. Eugen ne mărturiseşte că i-a plăcut, deşi nu şi-a recunoscut .întotdeauna intențiile şi dramaturgia pe care le credea *evidente* în text. Geniul regizorului recreează, uneori piese; ceea ce îngăduie încontinua realizare a clasicilor literaturii dramatice. Dar pentru un autor contemporan, această *recreație* poate părea suspectă: un început de alienare a propriei lui creații".[19]

Pe măsură ce cei doi se întâlnesc mai des, la Paris (pe durata verii când Eliade şi Christinel veneau în vacanță) sau la Ioneşti acasă, de multe ori şi în compania lui Emil Cioran, Eliade constată o intensificare a interesului lui Ionescu pentru scrierile mistice. La 20 iunie 1974, el notează acest fapt, ca şi inapetența pentru mistică a lui Cioran: „Invitați de Eugen şi Rodica la restaurantul de la etajul 59 al buildingului Montparnasse. […] Apoi, cu Cioran, la ei acasă. Eugen tot mai interesat de anumite scrieri mistice. Aş fi crezut că Cioran se va lăsa antrenat şi-şi va aminti de lecturile lui de tinerețe, de sfinții şi sfintele pe care îi cunostea atât de bine. Dar, aşa cum mi-a mărturisit acum câteva zile, lectura ziarelor şi a revistelor săptămânale îl menține în *orizontul tragediei greceşti şi al Apocalipsului.* Singurele probleme cu adevărat actuale, precizează".[20]

Eliade identifică sursele de inspirație ale piesei de teatru *Regele moare* de Eugen Ionescu în *Cartea tibetană a mortilor* şi *Upanişadele.* Acestea – crede Eliade – au determinat „reînnoirea imaginației creatoare în universul lui Ionescu, grație întâlnirii sale cu lumile religioase tradiționale sau insolite."[21]

Ionescu însuşi împărtăşeşte adeseori ideile lui Eliade. Despre extaz, de exemplu, el notează în *Présent passé, passé présent* că acesta nu este diferit la un brahman față de cel al unui călugăr de la Muntele Athos: „pentru toți extazul se realizează în acelaşi fel: la toți aceeaşi viziune a *luminii*, aceeaşi integrare contemplativă".[22]

În 1977, cei trei prieteni Eliade, Cioran şi Ionescu fac fotografii împreună la Editura Belfond. Momentul e evocat în *Jurnalul* lui Eliade la 20 decembrie al aceluiaşi an: „Ne întâlnisem cu vreun ceas mai înainte – Cioran, Eugen Ionescu şi cu mine – la Editura Belfond unde ne aştepta fotograful. Apoi, cu tot grupul, în Place Furstenberg, căci, aşa cum spusesem lui Claude Bonnefoy, acolo ne întâlnisem pentru prima dată, noi trei, în septembrie 1945, puțin timp după ce venisem de la Lisabona. Fotograful şi-a dat silința să ne surprindă în diferite poziții şi atitudini, vorbind între ei, eu privind când la unul când la celălalt, Eugen râzând, perorând, înălțându-şi brațul, Cioran melancolic, politicos, resemnat. Apoi Eugen a plecat grăbit, se ducea la o şedință de lucru la Academie".[23] Rămas cu Cioran, Eliade se întreabă retrospectiv cum de n-a evocat atunci „acolo, în sala din fund a cafenelei, unde ne

[18] *Ibidem,* p. 442-443.
[19] *Ibidem,* p. 273.
[20] *Ibidem,* p. 204.
[21] Mircea Eliade, *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles* , Gallimard, 1978, p. 11-12.
[22] Eugen Ionescu, *Présent passé, passe -présent*, Mercure de France, 1968, p. 153.
[23] M. Eliade *Jurnal II (1970-1985)*, ediție îngrijită de Mircea Handoca, Bucureşti, Humanitas, p. 301.

refugiasem ca să fim singuri – acel Paris fabulos din primii ani de după razboi, când eram toţi trei săraci, necunoscuţi şi, deşi fără prea multe iluzii, hotărâţi, fiecare pentru alte motive, să rămânem ce-am fost în ţară: *scriitori*. Ar fi fost amuzant să evocăm acei ani, când Eugen spera să fie acceptat, ca vopsitor la Ripolin – după ce l-am văzut grăbindu-se să nu întârzie prea mult de la sedinţa de lucru a Academiei Franceze".[24]

În cadrul Zilelor Ionescu de la Cérisy, Eliade a susţinut la 12 august 1978 comunicarea cu titlul *Lumină şi transcendenţă în opera lui Eugen Ionescu*. Anterior însă acestei date, Eliade a mai scris articolul intitulat *Eugen Ionescu şi nostalgia paradisului* inclus în volumul *The two faces of Ionesco*, editat de Rosette Lamont. În comunicarea de la Cérisy, Eliade identifică, în opera lui Ionescu, numeroase imagini şi simboluri din istoria religiilor printre care labirintul, centrul, paradisul, ieşirea din timp, lumina, levitaţia, beatitudinea. Cu privire însă la tema în discuţie, lumina şi transcendenţa, Eliade concluzionează că tocmai aceste toposuri dau valoarea exemplară a operei lui Ionescu: „această experienţă a luminii şi a meditaţiei, în raport cu lumina, sacrul sau realul, sunt mereu în tensiune, cu toate tentaţiile moderne: absurdul, inexplicabilitatea realităţii, greşeala generalizată, iată ceea ce dă valoare exemplară operei lui Ionescu. Căci el este sută la sută un om modern *aruncat în lume* şi în acelaşi timp, datorită viselor sale, a imaginaţiei, a creativităţii imaginare, totdeauna reînnoit sau inspirat, prin această lume de valori tradiţionale. Ceea ce este interesant este că omul modern întâlneşte această lume, fie în visuri, fie în experienţe imaginare".[25]

Relaţiile strânse dintre cei doi, dar şi dintre ei şi Cioran sunt evocate şi de fiica dramaturgului, Marie France Ionesco în *Portretul scriitorului în secol. Eugène Ionesco 1909-1994.* Astfel, despre perioada în care Eliade, stabilit la Chicago, venea să-şi petreacă vacanţele la Paris, autoarea notează: „şederea anuală a lui Mircea şi Christinel Eliade la Paris din mai în septembrie era ocazia unui Festival Eliade, cu seri la ei acasă, la Cioran şi Simone, la noi, la atâţia alţii". [26]

Confidenţele pe care şi le fac cei doi sunt liminare. La 2 iulie 1979 Eliade notează în *Jurnalul* său: „Invitaţi de Claude Gallimard, dejunăm – Eugen Ionescu, Cioran şi cu mine – la un restaurant din cartier. Eugen îmi mărturiseşte că de un an nu mai poate citi nimic, cu excepţia istoriilor teatrului modern. Caută să vadă cum va fi judecat de istorie. (Lui Cioran, îi mărturiseşte, la telefon, cel puţin o dată pe săptămână, cât de mult îl preocupa întrebarea: ce va rămâne după moartea lui)".[27]

Agasarea şi oboseala răzbat la Eugen Ionescu, după cum scrie Eliade la 14 august 1981, în urma unei vizite: „Azi, au plecat Rodica, Marie-France şi Eugen Ionescu, sosiţi acum şase zile. Lungi discuţii. Dar Eugen mi se pare deprimat, *angoasat*– şi el însuşi repetă de mai multe ori pe zi că aşa e, nu are chef de lucru, nu poate nici măcar citi altceva decât ziare. Acum o lună, când am stat două zile la *Moară* (13-15 iulie), era mult mai bine. Încerc să-l consolez cum pot".[28]

---

[24] *Ibidem,* 301-302.
[25] M. Eliade, *Lumière et transcendance dans l'oeuvre* d'Eugène Ionesco, Situation et perspectives". Communications du colloque "Décade Ionesco" à Cerisy-la-Salle, 3-13 août 1978, Belfond, 1980, p. 127.
[26] Marie-France Ionesco, *Portretul scriitorului in secol. Eugene Ionesco 1909-1994*, traducere din franceză de Mona Ţepeneag, Bucureşti, Humanitas, 2003, p. 145.
[27] M. Eliade, *Jurnal II* ,ed.cit, p. 395-396.
[28] *Ibidem*, p. 429.

În 1984, Eliade, Cioran şi Ionescu sunt sărbătoriţi la Sorbona. Eliade consemnează evenimentul la 3 iulie 1984: „La 11:30, într-unul dintre saloanele Sorbonei, invitat de Alphonse Dupont (împreună cu E. Cioran şi Eugen Ionescu, dar Eugen se afla la Spoletto. În lungul lui răspuns, Dupont vorbeşte de Cioran (în fond, el l-a salvat, aducându-l la Paris, în 1938); la urmă, rosteşte şi numele meu. După ceremonie, îmi strânge mâinile, îmi vorbeşte emoţionat”.[29]

În *La quête intermittente*, Eugen Ionescu îl evocă pe Eliade cu ocazia ultimei lor întâlniri: „Il y a huit mois depuis que j'ai vu Mircea Eliade à Chicago. Pour la dernière fois. Et il est mort en avril. Il était déjà son propre ombre. Voilà huit mois depuis qu'on ne s'est plus vu […]”[30].

La moartea lui Eliade, Ionescu scrie cu căldură în *Limite* (nr 48-49, nov. 1986): „Dar mai ales era un prieten, unul din cei doi sau trei care îmi rămăseseră, şi plâng pentru că a murit. Simt ca un mare gol în locul inimii. Chiar dacă aş avea timpul să mă consolez, n-aş putea să mă consolez de dispariţia lui. Mi-e imposibil să continui să mai lucrez; mi-e imposibil să scriu. Dispariţia lui e prea vie în mine. Unde este el acum? şi unde suntem noi? şi ce suntem noi? Fără prezenţa lui care dădea o semnificaţie posibilă: sacrul”.[31]

În aceeaşi lucrare, Ionescu, inspirat de recenzia cărţii lui Eliade *Briser le toit de la maison* se declara de acord cu cele spuse de Eliade despre opera sa: „Roger Pol-Droit recenzează cartea lui Eliade (cât îl regret, cât ne lipseşte!) *Briser le toit de la maison* […] şi îl citează pe Eliade care mă citează […]. După Eliade, cazul meu este de a face să coexiste amintirea iluminării cu sentimentul modern al absurdului […]. Mulţumesc sufletului lui Mircea Eliade.”[32] Iar la sfârşit, dă glas durerii pierderii unuia din cei mai buni prieteni ai săi: „Ah, vai, vai, zic, îmi zic. Ce-aş mai dori să-l revăd pe Eliade, pe Mircea Eliade, pe care nu-l voi mai revedea, vai, pe care nu-l voi mai revedea”.[33]

O prietenie lungă, întinsă pe durata a aproape 50 de ani, cu suişuri şi coborâşuri, dar care a învins timpul, răzbătând, mai puternică parcă, la moartea lui Eliade. Afinităţi profunde i-au legat, de generaţie, filosofice şi literare. Trăind sub presiunea evenimentelor istorice şi preocupaţi permanent de creaţia durabilă, Cioran şi Ionescu au avut destine asemănătoare şi năzuinţe comune, acelea de a marca, prin operele lor, timpul pe care l-au trăit. Animaţi de spiritul timpului trăit ca şi de aceleaşi credinţe care ţin şi de generaţia din care au făcut parte, cele două mari figuri ale veacului trecut şi-au manifestat adesea afinităţile, dar şi diferenţele, punând însă mereu în valoare aceleaşi exigenţe majore faţă de întreaga lor operă.

Bibliografie

Mircea Eliade, *Jurnal I (1941-1969)*, ediţie îngrijită de Mircea Handoca, Bucureşti, Humanitas, 2004.
Mircea Eliade, *Jurnal II (1970-1985)*, ediţie îngrijită de Mircea Handoca, Bucureşti, Humanitas, 2004.

[29] *Ibidem*, p. 478.
[30] E. Ionesco, *La quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1988, p. 55.
[31] Idem, *Limite*, nr. 48-49, nov. 1986.
[32] Idem, *La quête intermittente*, p. 105.
[33] *Ibidem*, p. 137.

Mircea Eliade, *Încercarea labirintului* (trad. şi note de Doina Cornea), Cluj-Napoca, Dacia, 1990.
Mircea Eliade, *Lumière et transcendance dans l'oeuvre d'Eugène Ionesco,* Situation **et** perspectives". Communications du colloque "Décade Ionesco" à Cerisy-la-Salle, 3-13 août 1978, Belfond, 1980.
Mircea Eliade, *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles* , Gallimard, 1978.
Eugène Ionesco, *La quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1988.
Eugen Ionescu, *Mircea Eliade*, in *Cahier de l'Herne*, nr. 33, Paris, 1978.
Eugen Ionescu, *Présent passé, passe -présent*, Mercure de France, 1968.
Mircea Handoca, *Pro Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Dacia, 2000.
Marie-France Ionesco, *Portretul scriitorului in secol. Eugène Ionesco 1909-1994*, traducere din franceză de Mona Ţepeneag, Bucureşti, Humanitas, 2003.

JAMES BALDWIN'S "A QUESTION OF IDENTITY": THE IMPOSSIBLE COMMUNITY

Oana COGEANU, Assistant Professor, PhD, Hankuk University of Foreign Studies, South Korea

Abstract: It is a common claim that a culture of one's own is a condition for the achievement of identity; but what culture means in the first place and in what sense it could be one's own are questions worth posing. One African-American writer who never tires to ask such questions is James Baldwin. This paper offers a close reading of his little investigated essay "A Question of Identity" (1955) and finds that, in describing a case of self-discovery by means of looking in the mirror of a different culture to see one's own, Baldwin reaches unexpected conclusions on self and community.

Keywords: James Baldwin, A Question of Identity, African-American, Paris, community

Introduction: A question of color

By leaving the US for Europe, James Baldwin may have sought racial invisibility, but he ended up becoming the most visible African-American writer of his time. Half in earnest, one can subscribe to the claim that Baldwin has become what he travelled four thousand miles not to be: a 'Negro writer.' (Bell 1986:114) The young James Baldwin expatriated to Paris to prevent himself, in his own words, "from becoming merely a Negro; or, even, merely a Negro writer" (Baldwin 1985:171); in Paris he tried to resolve what appeared to be the necessary choice between individuality and collective enrolment by finding formal and substantial ways not to choose. One way, another scholar maintains, was to become an intellectual, that is, to craft an essayistic voice that seemed unraced, a voice that sounded neither black nor white but closer to that of a cosmopolitan sensibility (Posnock 1998:63). The cosmopolitan image of James Baldwin seems supported by that fact that his literary hero, Henry James, cultivated an analogous national ambiguity as a sign of being a highly civilized, trans-national individual. However, Baldwin is no cosmopolitan, quite the contrary. In a Freudian sense, cosmopolitanism is the repressed element of essentialism; although erroneously associated with a position of color-blind universalism, cosmopolitanism is best described in terms of color-curious rather than color-blind or color-bound (Feher 1994:276-7, quoted in Posnock 1998). In what color references are concerned, James Baldwin rather belongs to the color-bound category. In taking after Henry James, Baldwin is forcing a divorce from his other literary hero and main source of oedipal anxieties, Richard Wright. Ironically, cosmopolitanism is a position more accessible to Richard Wright[1] than to the color-bound James Baldwin, and the prevalence of the Negro problem in Baldwin's writing

[1] See my discussion of Wright's identification with a transnational "tragic elite" in "Towards a Cosmopolitan Community: Richard Wright's *Black Power*" in *HyperCultura. A Biannual Journal of Literary, Cultural and Linguistic Studies*, Victor Publishing House, Bucharest, New Series, No. 2(10)2012.

of America in Europe testifies to that. Baldwin's mastery of the form of essayistic writing, which reminds one commentator of ideal French literature (Dupee 1986:11), cannot be used to obscure the content of his writing; at most it can serve to illustrate the writer's multiple cultural self-framing and, eventually, to highlight the schizoid experience of an African-American intellectual whose racial allegiance may come at odds with his personal dream of individuality.

Paris and the identity limbo

This tension between the affirmation of individuality and the need for communal enrolment forms the subject of Baldwin's first and most acclaimed volume, *Notes of a Native Son* (1955), a collection of ten essays plus an introduction, divided into three parts. The first part of *Notes of a Native Son* contains literary and film pseudo-criticism – not because of its lack of formal and substantial quality, but because the subjects of *Everybody's Protest Novel, Many Thousands Gone and Carmen Jones: The Dark is Light Enough* are mere pretexts bringing forth an argument on the "Negro problem." Whereas the first part takes literary discourse as its reference and establishes Baldwin's argumentative persona, the second part takes social discourse as its reference and offers three more razorblade-like essays unweaving the oppressive social fabric: *The Harlem Ghetto, Journey to Atlanta*, and the central *Notes of a Native Son*. The essays in the third part, namely *Encounter on the Seine: Black Meets Brown, A Question of Identity, Equal in Paris*, and *Stranger in the Village*, take his European travel as a reference; Baldwin's stay in Europe forms the source and material of the four texts and is important not so much in itself, as (re)placement, but because it permits the displacement and contemplation of the self by placing Baldwin's discussion of (black) America on a European background. This paper will focus on one of the least read out of the ten essays in *Notes of a Native Son*, namely "A Question of Identity", first, because it illustrates the tension between individuality and community so specific to Baldwin and the (African-)American culture he re-presents, and second, because sometimes texts of lesser literary achievement are more transparent in their ideatic and rhetorical mechanisms.

In "A Question of Identity", James Baldwin constructs an argument against the possibility of community with regard to the African-American diaspora in Paris. He does so by offering random elements that could lay at the foundation of community, such as, for instance, military experience, purpose of study, cause of journey, in order to shun them completely in skilful argumentation.

Just like in the other European essays in the third part of *Notes of a Native Son*, Baldwin delves in typology from the very incipit. This time it is the typology of the American student in Paris that is being proposed: "The American student colony in Paris is a social phenomenon so amorphous as to at once demand and defy the generality." (Baldwin NS:110) Baldwin (i.e. the essayistic persona) offers that what one wants to know at bottom about this contradictory phenomenon, "is what they came to find" (NS:110), but concedes that this question receives as many answers as there are faces at the cafe tables; the diversity of the faces in French cafes will become a leitmotif in the essay for the centripetal dynamics of (non)community. In spite of this early realization of the futility of his question, Baldwin cannot possibly stop after the first paragraph; he has just embarked on deconstructing community and the strategy he employs further is that of invoking, then breaking down

several "assumed denominators." (NS:110) There is little rhetorical bravery in presenting those arguments that one can counter better, but this pseudo-argumentation must have more of an end.

The first assumed denominator is military experience. It is enough to posit this argument for reasonable counter-arguments to arise from all directions. Yet Baldwin veers into what he, in false modesty, calls a "loaded speculation" (NS:110) and postulates as a first counter-argument the ultimate realization that "it becomes impossible, the moment one thinks about it, to predicate the existence of a common experience." (NS:110) He then repeats for emphasis: "The moment one thinks about it, it becomes apparent that there is no such thing. That experience is a private, and a very largely speechless affair is the principal truth…" (NS:110) At this point the honest reader is at a loss. The incipit had proposed an analysis of a social phenomenon to the declared purpose of establishing the existence (or not) of the common grounds for the experience thereof; the second paragraph begins an argument but leaves it hanging to posit the inexistence of any common experience; the essay might as well conclude. Yet Baldwin closes the parenthesis and returns to the military experience denominator, which, as stated in the incipit, is yet another question whose many answers are unsatisfying. Then he goes on to explain what military experience is not (experience of battle) and is (wearing a uniform). But the military uniform is common to the entire generation, in Paris or elsewhere and, therefore, bears no relevance. Incidentally, the military uniform offers a hint about the authorial persona: never the bearer of one, Baldwin is only the on-looking assessor. After having presented a feeble argument and demonstrated its frailty, Baldwin invites the reader to take it as fact: "The best that one can do by way of uniting these so disparate identities is simply to accept, without comment, the fact of their military experience without questioning its extent; and further, to suggest that they form, by virtue of their presence here, a somewhat unexpected minority." (NS:110) This insignificant fact attracts one significant judgement: beyond any possible cause or motivation substantially connecting its members, the existence of the minority must be taken as such and not as the vehicle of a tenor.

Yet Baldwin persists in superfluous counter-argumentation. Whereas the cause of the colony's flight from home is unfathomable, the purpose is to be dissected: "They are willing, apparently, at least for a season, to endure the wretched Parisian plumbing, the public baths, the Paris age, and dirt – to pursue some end, mysterious and largely inarticulate, arbitrarily summed up in the verb *to study*." (NS:111) If "Encounter on the Seine" wrote off Paris into an introductory myth of success, "A Question of Identity" has much more to say of the city and will proceed to constructing a demythologizing picture of Paris in the superior tone of the civilized American, through an accumulation of petty details. Suspiciously, this anti-travel exhortation comes at odds with Baldwin's own itinerant habits. But all that an irritated reader can retort at this point is that one who has spent at least a season abroad for the more or less accurate purpose of study is willing to ignore deficiencies of plumbing. However, Baldwin refuses to perceive the qualitative difference of studying, for instance, art in Paris "since they are studying with teachers of the same caliber as those they would have found in the States." (NS:111) The argument is not so much false as misfit.

When one begins to fear that Baldwin is preparing an apology of the American education system, the author glides further: neither the quality of educators, nor the artistic

products of the educated are superior to those in America, quite "*au contraire*." Having posited from the beginning that the motives of the colony under study are uncertain, Baldwin considers it necessary to reiterate exactly the same point, this time focusing on the "student painter as the nearest possible approach to the typical student." (NS:112) Since the motives for coming to Paris are anything but clear, "one is forced to suppose that they are based on nothing more than the legend of Paris, not infrequently at its most vulgar and superficial level." (NS:112) Indeed, there may be some fault in the superficiality of touristic attraction and the author hyperbolizes it: what attracted the American student was not love for the French tradition because, the argument goes, "since he is himself without a tradition, he is ill equipped to deal with the traditions of any other people" (NS:112); and Baldwin continues to offer and deny every French reason one might have to study in France: it was not love for the French language, which he doesn't speak; nor was it love for French history, which he doesn't grasp; it was not love for the monuments, to which he only brings the "hurried bewilderment of the tourist" (NS:112), and finally, it was not admiration for the French, with which he has no actual contact. What the American student knows is a Paris built in images "that prove themselves treacherous because they are so exact." (NS:112)

This paradoxical expression of the treasons of representation is similar to the instance in "Encounter on the Seine" when the black sees in the eyes of the European the untruthful faithfulness of his own image. It is the same realization of the arbitrariness of signs, of their failure to translate their referent, the immediate, acknowledged consequence of which is the impossibility to communicate one's self. If in "Encounter on the Seine" this failure of self-translation was an inter-racial experience, in "A Question of Identity" it becomes an inter-cultural issue, revealing the distance between representation and reality. The image of the sordid French hotel room is inspiredly invoked here as in illustration of that distance: while within the received legend of Paris it functions as a conventional sign for romance, in the Paris of one's experience it becomes an opposite sign hostile to romance, "once it is oneself, and not Jean Gabin, who lives there." (NS:113) As Baldwin proposes in a passing thought worth more development, this is the difference, simply, "between what desire and what the reality insists on" (NS:113) – for the traveler has come, in effect, to a city which exists only in his mind.

Baldwin's criticism of the conventionality of such representations is insightful and innovative, but only goes half-way: eventually he demolishes one legend of Paris to replace it with another, which he constructs by opposition. There is a compensatory function in the legend of Paris as the city where every student loses his head, which makes up for the more down-to-earth excesses of bureaucracy, discomfort of accommodation or political confusion, and the possibility of that legend is maintained by the distance-imposing attitude of the Parisian himself: "It is this arrogant indifference on the part of the Parisian, with its unpredictable effects on the traveler, which makes so splendid the Paris air." (NS:114) Clinging to this ungraspable mental picture "is the reason, perhaps, that Paris for so long fails to make any mark on him; and may also be why, when the tension between the real and the imagined can no longer be supported, so many people undergo a species of breakdown, or take the first boat home." (NS:113) In Baldwin's representation, Paris is neither the city in one's mind, nor does it become the city of one's experience, as it shall be seen further; it is rather a "social limbo" (NS:114), a tense space in-between. In this suspended condition, the

American student is allowed irresponsibility and is invested with power: "This is the 'catch', for the American, in the Paris freedom: that he becomes here a kind of revenent to Europe, the future of which continent, it may be, is in his hands." (NS:114) Irrespective of the truth value of this assessment, its consequences are well drawn and ironic: treated as a type, the American desires to be liked "as a person, an implied distinction which makes perfect sense to him, and none whatever to the European." (NS:115) Just like the Negro's individuality is untranslatable to the American gaze, so does the American seem imperceptible and typified to the European in Baldwin's essay.

Yet there comes a moment when, in the mirror of the city placed between desire and reality, the American student realises he himself is caught in the limbo of someone else's representation: "It is the moment, so to speak, when one leaves the Paris of legend and finds oneself in the real and difficult Paris of the present." (NS:115) In forsaking the legend, one withdraws from an apparent sovereign position in a touristic story and becomes the object of an every-day Parisian narrative. "At this point, too, it may be suggested, the legend of Paris has done its deadly work, which is, perhaps, so to stun the traveler with freedom that he begins to long for the prison of home – home then becoming the place where questions are not asked" (NS:115). This is a climax in the essay's critical investigation of the position of the American student in Paris and, by extrapolation, of the traveler's position anywhere. Baldwin works again by paradox to further the idea that the freedom of the Parisian limbo makes the American student desire the prison of home, that is, the indeterminateness of the traveler's position can only be temporarily borne and eventually serves to re-establish determinations. Travelers usually know that they leave in order to return, and it is this idea, in a more negative light, that the author expressively conveys. Baldwin's definition of home as the place where no questions are asked may be the consequence of one's confrontation with the limbo of self and otherness abroad, where, as argued in "Encounter on the Seine", the Negro answers affirmatively to all questions of himself but negatively to their resulting conclusion. The unquestioning home is a site of (self-)acceptance, the necessity of which is discovered as a result of inquisitive travel.

This confrontation with the Parisian limbo has two possible results, which Baldwin describes in minute order. One reaction is for the American student to pack his bags and head for home. "His brief period of enchantment having ended, he cannot wait, it seems, to look again on his native land – the virtues of which, if not less crude, have also become, *simple* and *vital*." (NS:115) That is to say, as the student falls from legendary grace and becomes part of a more mundane Parisian narrative, he gains an appreciation of his homeland as the exact opposite of what Paris stands for. This is merely a reversal of the initial projection positing Paris as the site of desire; now desire refracts back home. While the returnee American student is unaware of the precipice between his initial and current representations of Paris, his attitude swift is phrased in bitter irony and revealed as just another imaginative infatuation: "the violence of his embrace of things American is embarrassing, not only because one is not quite prepared to follow his admirable example, but also because it is impossible not to suspect that his present acceptance of his country is no less romantic, and unreal, than his earlier rejection." (NS:116) A side judgment follows on what the American student, too, fails to gain in travel, that is, a critical position: "It is as easy, after all, and as

meaningless, to embrace uncritically the cultural sterility of main street as it is to decry it." (NS:116)

The second possible reaction to the experience of the Parisian limbo is to stay. But the lot of those who remain is, in Baldwin's assessment, not more fortunate: "the majority have taken roads more devious, and incomparably better hidden – so well hidden that they themselves are lost." (NS:117) To prove this point, the author proceeds methodically to draw the portrait of what could be called the *mime*, that is, the student "whose adaptation to French life seems to have been most perfect." (NS:117) The mime's studies, habits, connections, language, readings, occupations are all French, and Baldwin enumerates them in minute irony. "One assumes that he is living as the French live – which assumption, however, is immediately challenged by the suspicion that no American can live as the French live, even if one could find an American who wanted to." (NS:117) Again, irony is multilayered: a barb of superiority from the American towards the French, the taunting of the American who goes the French way, a sneer at the latter's self-delusion in thinking one can, a tint of possible self-irony, etc. The irony accumulates further as this mimetic attitude seems to lack any rewards: "one discovers that, certain picturesque details aside, he seems to know no more about life in Paris than everybody knew at home." (NS:118) He reads no more into French life than one would read into a guidebook. It seems the mime's relation to French things and people develops only at the surface of signs, for he gains no access whatsoever to a presumably extant substance or meaning: "in short, the relationship of this perfectly adapted student to the people he now so strenuously adores is based simply on his unwillingness to allow them any of the human attributes with which his countrymen so confounded him at home." (NS:118) In the end, this exclusive relation to signs and not to their essences (for Baldwin presupposes such essence, in spite of his occasional deconstructive gaze) leaves the student caught into a network of empty signifiers which impresses as "the height of artificiality and, even, of presumption." (NS:118) Baldwin explains this de-identification with one's self as a shield against experience and reality, an unconscious choice to persist in legend.

Since very much aware of the typological simplifications he makes for the point of argumentation, Baldwin clarifies that between the two attitudinal extremes of "the student who embraces Home and the student who embraces The Continent" (NS:119) there is a continuum of gradations; this serves to certify the oppositional patterns and anticipates charges of simplification, so the author can move safely to the next, more significant point: "The American in Europe is everywhere confronted with the question of his identity." (NS:119) This is the common denominator of the student colony, whose diversity is accounted by the different ways of coming to terms with the ontic question. Indeed, the "prodigious" (NS:119) question of identity is vivified by foreign air not only in the students' or Baldwin's case – which correlates with the definition of home as the place where no questions are asked. The insinuating question of one's otherness confronts, the author acknowledges, everyone, not only those "in traffic with ideas" (NS:119), and finds them all unprepared. Having expressed this realization, Baldwin detours into a caricatured stock portrait of Frenchified American "little band of bohemians" who are unaware that one does not become Parisian "by virtue of a Paris address" (NS:120) and which illustrate to him, again in the logic of paradox, "by the very ferocity with which they disavow American attitudes, one of the most American of attributes, the inability to believe that time is real."

(NS:120) The author sweeps over the potential of this idea by deriving briefly that this inability causes American travelers to misapprehend the nature of society and of experience, and thus to lose "what it was they so bravely set out to find, their own personalities." (NS:120) By his choice to live outside personal and collective history, in acultural freedom, on the surface of signs, the American student in Paris ceases to exist.

"But if this were all one found in the American student colony, one could hardly have the heart to discuss it" (NS:121) marks a turning point in Baldwin's assessment. If in Europe the American could only become more confused in terms of his identity, then indeed "it would obviously be infinitely wiser for him to remain at home." (NS:121) That, however, is not the case, and Baldwin's exhortation against travel proves to be only a criticism of those who give in to the surface of things: "hidden however in the heart of the confusion he encounters here is that which he came so blindly seeking: the terms on which he is related to his country, and to the world." (NS:121) The revelation of identity is not substantial because, despite all insistence, one cannot access the essence behind the image, but relational. It is in realizing this relation to his country and the world that the American student in Paris can achieve a sense of himself. This happens against the false assumption, as Baldwin explains, that it is possible to consider the person apart from all the forces that have produced him, an assumption based "on nothing less than our history, which is the history of the total, and willing, alienation, of entire peoples from their forebears." (NS:121)

One may recognize here the echoes of the necessary relation to history expressed in "Encounter on the Seine", and this time the essayist no longer glides over the potential of this idea; he offers a remarkable speculation on the relational identity of the (American) individual, which sums up as follows: history has created an American people with a unique and individual past, a past which produces one's present troubling role; this past is the one lived on the American continent, as opposed to the other, irrecoverable past in Europe; the significance of this American past lies not in its brevity or superficiality, but in the fact that "we, having turned our faces so resolutely away from it, have never demanded from it what it has to give" (NS:121); when abroad, the American is forced to claim his past for otherwise he has no identity support. Thus, "from the vantage point of Europe he discovers his own country." (NS:121) This should count as one of the weightiest descriptions of the realizations of travel in terms of identity. When one compares it, for instance, with W.D. Howells' affirmation that once in Europe the American sees his country clearly from the vantage point of distance, one must acknowledge that Baldwin employs the same authoritative tone as Howells, the Dean of American letters, but also displays a subtlety of a different, tenser order.

Whereas in "Encounter on the Seine" Baldwin exercises a transitional style to the point of irritation, juxtaposing thoughts and portraits in an ideatic jump on stepping stones to nowhere, in "A Question of Identity" he delves, on the same Parisian background, into the investigation of exactly what the title proposes: a question of identity and its tentative answers. He does so by drawing a disillusioning, picturesque portrait of the American in Paris, a type that can open up to signify any foreigner, anywhere. Critics have charged Baldwin with not going full length and, indeed, the last paragraph in the essay suspends in a positive note the final implications of the self-discovery for the (African-)American: "And this is a discovery which not only brings to an end the alienation of the American from

himself, but which also makes clear to him, for the first time, the extent of his involvement in the life of Europe." (NS:122) The vagueness of the discovery and the abstract nature of its result, to the end of which no methodology is given, may be disappointing, but that is only because it puts a temporary end to Baldwin's rhetorical whirlwind.

Conclusion: The other within

In order to bring his individual and collective identities to a common purpose, Baldwin aims at locating himself, as clarified in *Notes of a Native Son*, "within a specific inheritance and to use that inheritance, precisely, to claim the birthright from which that inheritance had so brutally and specifically excluded me" (Baldwin 1963:12). In his time, he culturally consecrated the competing racial claims of (black) inheritance and (American) birthright, the former limited and limiting, the latter vast and boundless, as the access gate to the "kingdom of culture," in W.E.B. Du Bois' words. However, a number of figures in the post-Harlem Renaissance made their way to the kingdom of culture through other gates than James Baldwin, by constructing a significantly different relation to their roots. Charles Johnson, for instance, affirmed polemically that "all knowledge, all disclosure, all revelation from the past, from our predecessors, black, white, and otherwise, is our inheritance… Any sense that other human beings have made out of the world… all that is what we have inherited as human beings" (Johnson 1993:66); hence there is no striving to enter the kingdom of culture, for one is already in residence. Nevertheless, while in historical hindsight Baldwin's troubled black dialectic of birthright and inheritance may prove less relevant (Posnock 1998:19), it continues to provide an idiosyncratic insight into what could be the mirror stage in the formation of (African-)American identity: the recognition of the other (within). Even progressive intellectuals of the Harlem Renaissance "never really understood the importance of black history and culture to the United States" and did not regard "the relationship between whites and blacks as central to the story of the republic" (Hutchinson 1995:446-7); the white immigrant and frontier experiences were central to an Americanism unaware of the centrality of the self-other confrontation in its emergence. It took James Baldwin to highlight, in prophetic rhetoric, the role of the white-black dialectic in the making of an American identity.

Consequently, James Baldwin has often been said, in accusatory tone, to speak mostly to a white readership, and that is true in the sense that the message he conveys is shaped for both white and black ears: Baldwin's colored rhetoric aims at demonstrating that the identity crisis of the Negro is a crisis of the whole America. In Baldwin's essays, the question of color identity comes to pose the deepest epistemic and ontic questions not only to the African-American, nor only to the black writer who flees to Paris, but also to his apparently sheltered white readers, pushed out of what Butterfield calls their "tragic innocence." Americans who are ignorant of black identity are ignorant of their own, concludes Butterfield, much like Baldwin himself (Butterfield 1974:187).

Bibliography

Baldwin, James. "The Discovery of What it Means to be an American." *The Price of the Ticket: Collected Nonfiction, 1948-1985*. New York: St. Martin's Marek, 1985. Print.

Baldwin, James. *Notes of a Native Son*. New York: The Dial Press, 1963. Print.
Bell, Pearl K. "Coming Home." *James Baldwin*. Ed. Harold Bloom. New York/New Haven/Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1986. 109-12. Print.
Butterfield, Stephen. *Black Autobiography in America*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1974. Print.
Dupee, F.W. "James Baldwin and 'The Man.'" *James Baldwin*. Ed. Harold Bloom. New York/New Haven/Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1986. 11-6. Print.
Hutchinson, George. *The Harlem Renaissance in Black and White*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1995. Print.
Little, Jonathan. "An Interview with Charles Johnson". *Contemporary Literature* 34:2 (1993): 159.81. Print.
Posnock, Ross. *Color and Culture: Black Writing and the Making of the Modern Intellectual*. Cambridge, MA and London, UK: Harvard University Press, 1998. Print.

URIZEN AS WILLIAM BLAKE'S DOPPELGÄNGER:[1] THE EGO VS. THE SELF

Cătălin GHIȚĂ, Assistant Professor, PhD, University of Craiova

Abstract: As a longtime student and champion of dialectics, Blake is fond of designing mirror figures, thereafter pitching them in visionary battles. My purpose in this paper is to analyse the manner in which Blake designs an opposite image, against which aesthetic, as well as spiritual, war may be successfully waged. This image is Urizen's, the counterpart of the Blakean homo agonistes, *Los, who constitutes the embodiment of poetic genius. In psychological terms, this conflict translates the clash between the ego and the self.*

Keywords: William Blake, poetry, vision, double, ego, self, Urizen, Los.

To speak about a relationship between Blake (or, rather, his creative self) and one of his characters, i.e. Urizen, may seem strange. But I must stress that it is precisely in this relationship that one must seek the key to the whole Blakean creative process, wherein the creative self seeks to exorcize the presence of the dark, sterile half of the psyche, i.e. the ego. Let me proceed with some preliminary explanations.

An important question which naturally arises when a scholar approaches the theme of the creative self is that concerning the poet's self-awareness and, concurrently, his 'presence' in the text, although this 'may seem an unBlakean notion' (O'Neill 3). That this is yet not so is shown by Vincent Arthur De Luca's brilliant assertion, which points out at once Blake's self-identity and his lack of blunt egotism: 'in the aggressive and expansive self-identity that is writ large throughout Blake's works, there is no Selfhood in the baleful sense. Blake offers the whole of himself in his art and thus risks the possibility of a humiliating total rejection . . .' (228-29).

In my opinion, Urizen's figure represents a Blakean mirror image, a force which is simultaneously constructive and disruptive. Undoubtedly, Urizen is Blake's most self-conscious character. Yet, it is quite obvious that he does not stand for the creative self, but for the poet's fallen ego, proud and vain. That Blake the man takes pride in the *étalage de moi* is not an object of critical dispute. As John Beer writes, 'Blake did not acknowledge a need for humility. . . and the isolation of his position made him less likely to consider his own claims to genius arrogant or presumptuous' (84). Peter Ackroyd too observes that '[d]espite growing obscurity in the world he continued obstinately to believe in himself . . . and indeed the more

[1] I employ the term *Doppelgänger*, invented by Jean Paul, as a perfect equivalent of the English *double*. Originally, however, the term designed a certain ill-omen 'ghost' of a human being, an *alter ego* emerging from the deep strata of the psyche (hence, its immaterial condition). For a theory of the *Doppelgänger*, especially its hypothetical nine premises, see Webber 3-5. John Herdman underlines that 'the double as a literary device has its roots in human experience, natural, religious, psychological and parapsychological . . .' (2). I must also point out that I am not interested in opening a debate concerning the double; as it will be seen, the concept itself constitutes a mere critical tool, used to shed some light on a complex relationship, not the *nervus probandi* of my argument.

marginalised he became, the more grandiloquent he grew' (12). Finally, Edward J. Ahearn notes that 'Blake, or his narrative persona . . . indeed exudes an utter self-confidence' (22).

The 'textual' Urizen affords a baffling richness of hermeneutic tracks. Where Michael O'Neill justifiably unveils irony and 'unsmiling jokes at the expense of its figures, creator, and readers' (6), a different angle of interpretation might also discover serious visionary considerations on the act of artistic creation, whose outcome is neither comic nor ironic, but tragic. Its tragic character derives from the perishable nature of any material creation, which represents a poor substitute for the absolute, eternal one.[2] As a solid construct, any human artefact is self-contained, since expansion is unimaginable. Thus, it is doomed to become part and parcel of a rigid system, be it social, philosophical, aesthetic, or religious, in other words, it is destined to fall prey to the Urizenic. Again, it is Urizen's overdeveloped and senseless ego which ultimately triggers his fall: when this happens, the creative self is purged of its unwanted psychological appendix, and can act freely in accordance with the Divine Vision. For, in the end, by depicting the fall of the supreme idol, the creative self points to human alienation, induced by the domination of reason and artificiality. In this sense, one must remember Northrop Frye's dictum concerning Blake's pivotal theological idea, according to which 'the God who created the natural order is a projected God, an idol constructed out of the sky and reflecting its mindless mechanism. Such a God is a fragment of man's alienation . . .' (13).

At first, Urizen is posited as something remote and alien, apparently exterior to the Blakean creative self (only later do we come to realize that Los, the projection of this *moi créateur*, is a psychological prolongation of a grossly asserted Urizenic ego). This external gaze on the part of the auctorial voice enables its recipient to detach itself from the dark side of the self. Urizen's *ébauche*, his incipient figure as an indomitable god, is found in an early poem, written in a copy of *Poetical Sketches* and called *To Nobodaddy*. Given its brevity, I can quote it in full:

> Why art thou silent & invisible
> Father of Jealousy
> Why dost thou hide thyself in clouds
> From every searching Eye
>
> Why darkness & obscurity
> In all thy words & laws
> That none dare eat the fruits but from
> The wily serpents jaws
> Or is it because Secresy
> Gains females loud applause (E 471).[3]

Blake's derision and frustration are devastating, and his whole rhetorical anger is directed against a jealous *deus otiosus*, who, because of his barren nature, does not find joy in

[2] In fact, this is an ancient, Platonic idea.

[3] I must say that all Blake quotations are drawn from *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Ed. David V. Erdman. Commentary Harold Bloom. Newly revised ed. Garden City, NY: Anchor/Doubleday, 1982, hereafter abbreviated to E.

anything. It is, of course, Urizen, 'the all-bounding one' (Brown 110), who grins from behind the stern mask of Nobodaddy. He is nothing short of a sterile demiurge, wrapped in utter solitude and self-deception, who metaphorically takes possession of his prerogatives in a fatuous manner. The whole scene of the allegorical coronation is to be found in *The Book of Urizen*, described by Michael O'Neill as 'a psychodrama in which Blake opposes two kinds of poetry: the solipsistic and the would-be redemptive' (7). The former is embodied by Urizen, the latter, by Los:

> Lo, a shadow of horror is risen
> In Eternity! Unknown, unprolific!
> Self-closd, all repelling: what Demon
> Hath form'd this abominable void
> This soul-shudd'ring vacuum? – Some said
> 'It is Urizen' . . . . (E 70).

The obsessive repetition of the personal pronoun in the first person singular stylistically marks both Reason's egotism and its alleged infallibility.[4] The hard consistency of the books of universal knowledge works in tune with the unassailable character of their artisan. The creative self also suggests that Urizen and the surrounding void, which is ever present in the background, are consubstantial:

> And self balanc'd stretch'd o'er the void
> I alone, even I! the winds merciless
> Bound . . .
> . . . . . .
> Here alone I in books formd of metals
> Have written the secrets of wisdom (E 72).

Further depicted as 'A self-contemplating shadow, / In enormous labours occupied' (E 71), the god of sterile creation strives to complete his gigantic enterprise. The act of self-contemplation suggests that Urizen is the Beholder, but his sight is restrictive and circular. As Ronald Paulson notes, 'Urizen is the eye because he measures space, lays out caves, rationalizes darkness, and writes books. Urizen is the "I" of the one-point perspective system' (122). Urizen's subsequent collapse is but an inevitability, for the ego cannot expand forever. It ultimately reaches its confines, and is severed from the whole: 'But Urizen laid in a stony sleep / Unorganiz'd, rent from Eternity' (E 74). 'The Eternals,' who translate Blake's refined concept of 'divine identity,' reflect upon the fate of the ego, concluding that the latter is perishable. That is because the supreme identity (Blake's goal as a visionary artist) seeks integration, not insularity, and therefore flatly rejects the ego's futile attempts to subvert the everlasting unity of the ontological contents: 'The Eternals said: What is this? Death / Urizen is a clod of clay' (E 74).

[4] In point of fact, Urizen asserts his omnipotence more than once in different yet illuminating contexts. In *The Four Zoas*, *Night the First*, he claims that he is nothing less than 'God from Eternity to Eternity' (E 307). Further on, in *Night the Third*, one comes across renewed rhetorical pretensions to supreme authority: 'Am I not God said Urizen. Who is Equal to me / Do I not stretch the heavens abroad or fold them up like a garment' (E 328).

The argument into which Urizen and Los are drawn unveils the acute conflict between the ego and the creative self. In this sense, a valuable exegetic tool is provided by Geoffrey H. Hartman's dialectic, which posits a distinction between an outer and an inner self. The critic sets in contrast the common self and the Romantic 'I', remarking that 'the Romantic "I" emerges nostalgically when certainty and simplicity of self are lost' (304). He further elaborates on the idea of the fictional self: 'The very confusion in modern literary theory concerning the fictive I, whether it represents the writer as person or only as persona, may reflect a dialectic inherent in poetry between the relatively self-conscious self and that self within the self which resembles Blake's "emanation" and Shelley's "epipsyche"' (304). In my terminology, the Hartmanian 'relatively self-conscious' self merely denotes the ego, whereas the 'self within the self' stands for the creative self. It is the self that eventually controls the ego, for visionary intuition eventually surpasses mimetic ratiocination. Urizen's spine is symbolic of his artificial structure: the god is devoid of flesh and sinews just as his intellect is never imbued with visions and divine images. There is a fearful symmetry in the apotheotic finale of *The Book of Los*, which, as Damon puts it, 'retells the story of *The Book of Urizen* from the point of view of Los' (51). It is almost superfluous to say that Los's perspective parallels Blake's own visionary stance:

> . . . . the Deeps fled
> Away in redounding smoke; the Sun
> Stood self-balanc'd. And Los smild with joy.
> He the vast spine of Urizen siez'd
> And bound down to the glowing illusion (E 94).

Following St. John of the Cross's hierarchical distinction between the sensual soul and the spiritual soul, one may intuit that Blake stages an overt war between base and refined expressions of poetic personality. The visionary stance is made possible by the eventual stifling of the ego. Earle J. Coleman notes essentially the same thing when he refers to a more general psycho-mystical phenomenon, and his consideration may be readily applied to Blake's poetic conflict: 'Only when the superficial, self-centered ego does not interfere is it possible for an individual's deeper self to merge with her object of attention – whether a person, an artwork, nature, or the divine' (72). In my opinion, the Urizenic element corresponds to Böhme's *Selbheit* or to Schelling's *Ichheit*,[5] both terms signifying ontological division, i.e. separation from the primordial divine unity, and impossibility of direct access to vision. In the course of the long and often painful creative process, the rich visionary force is to supplant the obsolete power of the ego:

> O Saviour pour upon me thy Spirit of meekness & love:
> Annihilate the Selfhood in me, be thou all my life!
> Guide thou my hand which trembles exceedingly upon the rock of ages,
> While I write of the building of Golgonooza, & of the terrors of Entuthon:
> Of Hand & Hyle & Coban, of Kwantok, Peachey, Brereton, Slayd & Hutton:
> Of the terrible sons & daughters of Albion. and their Generations (E 147).

[5] For more details, see Abrams 295.

This carefully disguised Blakean prayer in *Jerusalem* is for selfhood to be taken away by Jesus, the Saviour of the Divine Vision, who is simultaneously the supreme incarnation of imagination, the actualization of Los at a supreme level. Moreover, Urizen is pictured not only as a negative projection of the creative self, but also as a personified protest against the falsity of institutional Christianity, as Robert Ryan notes: '[i]n Urizen, Blake embodied his objection to the entire theology of submission, self-denial, contrition, and expiation that institutional Christianity fostered' (156). Blake's (involuntary?) sarcasm implies that, evil though Urizen may be, Christianity, with its hosts of false ideals, is even more so.

Charles J. Rzepka furnishes a genuinely new and alluring interpretation of the concept of 'selfhood,' which I have already introduced in the hermeneutic equation. In my opinion, the scholar's attempt to equate selfhood with the human body is completely justified. The critic begins by stating a 'fundamental truth' (13), i.e. that any personal identity is dependent upon both Kantian introspection and the idea that the self, inasmuch as it possesses a physical body, thereby enabling other embodied selves to perceive it as such, becomes self-conscious. Further on, Rzepka infers that '[a] real sense of personal identity depends, at the most primitive level, on the assumption of embodiment' (13). This allows him to speculate on Blake's idea of 'selfhood' as a 'false body' or 'the person reduced to the phenomenal level' (13). Rzepka's subsequent analysis is, nevertheless, partially questionable. He notes that 'Blake's vision of redemption, like Hegel's conception of phenomenological dialectic, is expressed in the form of an historically evolving social aggregate: as Hegel looked to the State, as the final expression of the Absolute, Blake looked to the rejuvenated City . . .' (28). It should be noted here that Georg Wilhelm Friedrich Hegel's State is the epitome of German idealism in the early nineteenth century, being premised on an elaborate political, social, and ethical scheme. This cannot parallel Blake's construction of Jerusalem as a visionary construct, a pure reification of the human creativity idea.

One must really confess to astonishment upon having observed and, later, acknowledged the outcome of the terrible confrontation between the ego and the self. Whilst refraining from taking umbrage at the former's destitute creation, the latter takes up the task of re-shaping the ruined, disused structures. Aside from offering a complete and accurate picture of the demise of fallen works of art, the extended metaphor in *Night the Fourth* of *The Four Zoas* translates the idea of the creative self's attempt to reform mimetic art in a radical manner, according to eternally valid aesthetic postulates:

> Terrified Los beheld the ruins of Urizen beneath
> A horrible Chaos to his eyes. a formless unmeasurable death
> Whirling up broken rocks on high into the dismal air
> And fluctuating all beneath in Eddies of molten fluid
>
> Then Los with terrible hands siezd on the Ruind Furnaces
> Of Urizen. Enormous work: he builded them anew
> Labour of Ages in the Darkness & the war of Tharmas (E 335).

The aforementioned conflict appears to be inherent in the creative process, as Jacques Maritain's assertions seem to prove. Maritain defines the creative self by insisting on its opposition to the self-centred ego: 'The creative Self of the artist is his person as *person*

[italics in the original], in the act of spiritual communication, not his person as material individual or as self-centered ego' (106). Further refining his arguments, Maritain holds that poetic acts are devoid of interest and therefore reject any involvement of the ego, which is the corrupt form of the visionary intellect. The self expires only to be resurrected in the finished work of art:

Thus, by necessity of nature, poetic activity is, of itself, disinterested. It engages the human Self in its deepest recesses, but in no way for the sake of the ego. The very engagement of the artist's Self in poetic activity, and the very revelation of the artist's Self in his work, together with the revelation of some particular meaning he has obscurely grasped in things, are for the sake of the work. The creative Self is both revealing himself and sacrificing itself, because it is *given* [italics in the original]; it is drawn out of itself in that sort of ecstasy which is creation, it dies to itself in order to live in the work . . . (107).

This excerpt helps us to understand why Blake conceived of a conflict between the self, as a superior personal expression, and the ego, as an inferior one, and, more importantly, why the ego must be annihilated at all costs. In *Jerusalem*, the supreme self (Christ) must sacrifice itself so that the fallen self, i.e. the ego (Satan), may disappear. For the ego, as the ultimate embodiment of error, cannot exist *per se*; it only acquires a vague ontological status when opposed to truth. Should truth vanish or hide its presence, error must vanish too. If a circumspect reader might be taken aback by my apparent mixture between the creative and the religious levels, he should be aware that this is due to the fact that, in Blake, the two co-exist, and that, moreover, the former cannot be fully understood in the absence of the latter.

It has become obvious, up to this point, that the problematic of the ego vs. the self implies yet another series of Blake's dichotomies, yet another set of contradictions. Blake's dialectic expands far into the realms of abysmal psychology, encompassing radically divergent aspects. I also wish to emphasize that Blake wrestled with the problem of the self for all his adult life, to the point that it became a concern of capital importance. Thus, Blake's self-image as a visionary expands far beyond textual connotations and inter-textual relations, into what one may call 'the realm of collective salvation,' for the artist does not confine himself to presenting a merely solipsistic medium.

Works Cited

Abrams, M.H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. 1971. New York: Norton, 1973.

Ackroyd, Peter. „William Blake: The Man". Robert Hamlyn şi Michael Phillips. *William Blake*. London: Tate, 2000. 11-13.

Ahearn, Edward J. *Visionary Fictions: Apocalyptic Writing from Blake to the Modern Age*. New Haven, London: Yale UP, 1996.

Beer, John. *Romantic Influences: Contemporary – Victorian – Modern*. Basingstoke, London: Macmillan, 1993.

Blake, William. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. 1965. Ed. David V. Erdman. Commentary Harold Bloom. Newly revised ed. Garden City, NY: Anchor/Doubleday, 1982.

---. *Complete Writings, with Variant Readings*. 1957. Ed. Geoffrey Keynes, Oxford: Oxford UP, 1979.
---. *The Illuminated Blake*. Annotated David V. Erdman. London: Oxford UP, 1975.
Coleman, Earle J. *Creativity and Spirituality: Bonds between Art and Religion*. Albany: State U of New York P, 1998.
Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 1965. Revised ed., fwd., annotated bibliog. Morris Eaves. Hanover, London: UP of New England, 1988.
De Luca, Vincent Arthur. *Words of Eternity: Blake and the Poetics of the Sublime*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1991.
Eaves, Morris, ed. *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
Frye, Northrop. *A Study of English Romanticism*. 1968. Chicago: The U of Chicago P, 1982.
Hamlyn, Robert şi Michael Phillips. *William Blake*. London: Tate, 2000.
Hartman, Geoffrey H. *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970*. 1970. 4th ed. New Haven, London: Yale UP, 1978.
Herdman, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Basingstoke, London: Macmillan, 1990.
Maritain, Jacques. *Creative Intuition in Art and Poetry*. 1954. New York, Scarborough, Ontario: New Amer. Lib., 1974.
O'Neill, Michael. *Romanticism and the Self-Conscious Poem*. Oxford: Clarendon P, 1997.
Ryan, Robert. „Blake and Religion". *The Cambridge Companion to William Blake*. Ed. Morris Eaves. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 150-68.
Rzepka, Charles J. *The Self as Mind: Vision and Identity in Wordsworth, Coleridge, and Keats*. Cambridge, MA and London: Harvard UP, 1986.
Webber, Andrew J. *The* Doppelgänger. *Double Visions in German Literature*. Oxford: Clarendon P., 1996.

THE CASE OF ABARIS THE HYPERBOREAN

Marius GREC, Professor, PhD, "Vasile Goldis" Western University of Arad

Abstract: An interesting case is that of the Scythes Abaris. This character is mentioned by Herodot (The Histories, IV, 36) who is calling him the priest "born by an arrow that was given to him by Appolon the Hyperborean", the cult that he was serving (Porphyr, Viața lui Pitagora (The Life of Pythagoras, in Imnurile sacre (The Sacred Hymns), Ed. Herald, Bucureşti, 2006, pp. 28-29; Iamblichos, De Vita Pythagorica with an introductive study, translation from Greek, notes, comments and index by Tudor Dinu, Ed. Sinapsa, Bucureşti, 2001, XIX, XXVIII, XXXII. Abaris is also mentioned by Plato, Strabon, Celsus, the Suda Lexicon. Some modern authors made a connection with the "model" of Zamolxis, resembling with the shaman or the mythical model of a shaman, that of Abaris (M. Eliade, De la Zamolxis la Genghis-Han-Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale (From Zamolxis to Genghis-Han – Comparative studies about the Religions and the Folklore of Dacia and Eastern Europe), Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995, pp. 44-45; the author presents several opinions of the specialists that compare Zamolxis with a shaman, highlighting the role of the arrow in the mythology and the religion of the Scythes, as well as in the Siberian shamanic ceremonies…) / However, Zamolxis is not a shaman (n.a.)/ We have to mention that it is often forgotten the cultural vicinity between the Geto-Dacians and the Schytes, and sometimes the extension of the notion of Scythes to all the populations that lived in the area of the Black Sea:
"…I mention the opinions of the ancient Greeks as they called all the known populations from the North with only one name: the Scythes or nomads – as Homer calls them…" Strabon, Geografia, I, 2, 27)

Keywords: Scythes Abaris, Zamolxis, shaman, Scythes, Geto-Dacians

„… Pomenesc părerile elenilor din vechime, căci *ei denumeau toate neamurile cunoscute de la miazănoapte cu un singur nume: sciți* sau nomazi–cum le zice Homer…" (Strabon, *Geografia*, I, 2, 27)

Poate este prea puțin valorificată această afirmație făcută de Strabon, istoric şi geograf deopotrivă. Credem că ne aflăm în fața unei situații care ne îndreptățește să nuanțăm interpretările, atunci când vorbim despre relațiile dintre geto-daci şi sciți. Istorici, obscuri astăzi: Agretas, Agathon, Ctesipus sau Timonax, au relatat şi ei despre istoria Daciei; epoca în care au trăit aceştia, ne este necunoscută; scrierile lor ne sunt necunoscute; cunoaştem doar numele lor şi subiectul scrierilor lor, din relatări târzii, din mărturiile lui Ştefan din Bizanț, Suidas, Arpocration, Ateneu. Scrierile acestora purtau un nume generic, confuz, nume care se dădea de către greci teritoriilor din zona extremă a Dunării: ISTORIA SCIȚIEI.[1]

[1] Alexandru, Papadopol, Calimah, *Scrieri vechi pierdute atingătoare de Dacia*, Editura Dacica, Bucureşti, 2007, p. 35.

Ioan Laurentius, supranumit Lydus (după numele patriei sale), care a scris pe la 511 d.Hr. o carte intitulată "Despre magistraturile republicii romane", citează doi autori: pe Criton, contemporan cu Traian – autor grec şi Samonicus (sec. III d.Hr.) – autor latin, care au scris mult despre Dacia. Lydus reproduce după Criton "*Traian cel mare cucerind Sciția cu Decebal care era regele geților…",* iar mai apoi Lydus adaugă *"…Acestea le narează Criton care a fost de față la război".*[2]

Georges Dumézil[3], analizând operele care se referă la obiceiurile scite, rămâne surprins de puternicul impact în societatea scită a *cultului strămoşilor*; nu ne îndoim că acest cult este la fel de puternic la toate popoarele din zona de contact cu aceştia, inclusiv în lumea geto-dacă. De altfel, în unele momente autorii antici nu reuşesc să facă o netă deosebire între popoarele care trăiesc în zonele limitrofe Dunării, tocmai datorită obiceiurilor apropiate.

De exemplu: Hellanicos, contemporanul mai tânăr al lui Herodot, arăta în „Obiceiuri barbare": „… *scitul* fiind robul lui Pitagora /cum pomeneşte Herodot în Cartea a IV-a, 95/ întorcându-se la el în țară a dat oamenilor învățături cu privire la *nemurirea sufletului*." (fragmentul 73)

Un articol deosebit de valoros a publicat istoricul şi filologul Eugen Lozovan (fost profesor la Universitatea din Copenhaga)[4], despre romanitatea scitică în contextul mai larg al Imperiului Bizantin; situându-se pe linia marilor săi înaintaşi (Haşdeu, Iorga, Pârvan sau Gh. Brătianu), Lozovan încearcă să lumineze viața, mentalitatea, credințele şi raporturile populației romanizate din Dacia cu *barbarii* şi cu Bizanțul în cursul secolelor IV-XIV, perioadă de formare şi afirmare a poporului român.[5] De altfel aceasta idee este prezentă şi în epocile următoare.

Dacă parcurgem rândurile scrise de cel cunoscut sub numele de Anonymus[6], observăm confuzia, voită sau nu, despre țara sciților şi despre faptele acestora: "Scithia este o țară foarte mare ... Căci Scithii sunt, precum am spus-o popoare foarte vechi, despre cari istoricii cari au descris faptele Romanilor grăiesc astfel: ... căci neamul schitic era plin de vigoare în lupte, călăreau pe cai iuți, purtau pe cap coifuri, şi cu arcul şi cu săgeata erau mai presus decât oricare altă nație din lume ..."[7]

Desigur că personajul pe care încercăm să-l creionăm, în puține cuvinte, Abaris, nu este unul foarte des invocat în izvoarele istorice, dar numele lui este ataşat în anumite situații, numelui lui Zamolxis, zeitate importantă a antichității, personaj real, după opinia noastră, care marchează pentru istoria antică o viziune interesantă asupra *nemuririi*, pe de o parte, iar pe de altă parte influența sa spirituală marchează *ieşirea* geto-dacilor, din marea masa a tracilor prin individualizarea spirituală în contextul mai larg al trecerii de la epoca bronzului la epoca fierului, elementul material fiind secundar în raport cu cel spiritual.[8]

---

[2] *Ibidem*, p.73.
[3] George, Dumézil, *Uitarea omului şi onoarea zeilor şi alte eseuri*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, pp. 188-202.
[4] Eugen, Lozovan - Bizanțul şi romanitatea scitică, în *Dacia Sacra*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 1999, pp. 55-90.
[5] Ioan, Oprişan, editor al volumului *Dacia Sacra* (postfață).
[6] Anonymus, Notarius – *GESTA HUNGARORUL / Faptele ungurilor*, Editura Mentor, Bucureşti, 2006, pp. 24-26; pp. 78-80
[7] *Ibidem*, pp.78-80.
[8] A se vedea monografia: Marius, Ioan, Grec – *Zamolxis. Realitate şi mit în religia geto-dacilor*, Editura Institutul European, Iaşi, 2009.

Este interesant acest caz al scitului Abaris (personaj amintit şi de către Herodot în *Istorii*, IV, 36), preot „purtat de o săgeată ce-i fusese dăruită de Appolon hiperboreul", cultul căruia îl slujea.[9] Unii autori moderni au pus în evidenţă „modelul" lui Zamolxis, asemănător cu şamanul sau modelul mitic al unui şaman, cel al lui Abaris.[10] Este de remarcat că se uită apropierea geografică şi culturală dintre geto-daci şi sciţi (uneori extinderea noţiunii de scit la toate seminţiile zonei pontice, după cum am arătat mai sus), iar semnificaţia „săgeţii", nu trebuie căutată numai în lumea scită sau nord-europeană, săgeata având un mesaj simbolic şi la geto-daci:

„**getul cel cu tolbă** stârneşte
necontenit războaie grele" (Ovidius)

„… dacă nu voi înroşi mai întâi cu sângele meu **săgeţile scitice**
şi un get sălbatic nu-mi va tăia capul cu sabia (Ovidius)

„Iar eu să pier străpuns de un **arc getic**…" (Ovidius)

„În sfârşit printre **săgeţi sarmatice şi getice**
îţi doreşti să trăieşti şi să mori în aceste locuri" (Ovidius)

„… Umpleţi tolbele
şi întindeţi **arcurile armeniene cu vine getice**" (Lucan)[11]

În vreme ce Zamolxis este enumerat de către Iamblichos printre discipolii lui Pitagora (capitolul XXIII, 104), chiar dacă el este inclus între personajele atribuite diverselor epoci sau chiar legendare, alături de Charondas, Zaleucos, Epimenides[12], Abaris nu apare în această listă; el este totuşi numit „discipol" (XXVIII, 141) „se spune că Abaris a venit de la hiperboreeni strângând aur pentru templu şi prezicând o molimă. Trăia în sanctuare şi nu a fost văzut niciodată mâncând sau bând ceva." Viaţa lui Abaris este plasată în secolele VII–VI î.Hr., fiind considerat preot apollinic şi taumaturg; îi sunt atribuite două lucrări: o „Theogonie" în versuri şi o culegere de descântece.[13] Fiind în vârstă, neiniţiat în mistere sau educaţie greacă, Abaris poate fi cel mult un urmaş al lui Zamolxis, atras de ideile acestuia care se vehiculau în zona dunăreană, idei care premerg–la un alt nivel însă–unele dintre conceptele care vor fi vehiculate de Pitagora şi hemiciclul său, având în vedere că a trăit cu mult înaintea lui Pitagora.

[9] Porphyr, *Viaţa lui Pitagora*, în *Imnurile sacre*, Editura Herald, Bucureşti, 2006, pp. 28-29; Iamblichos, *De Vita Pythagorica* (studiu introductiv, traducere din limba greacă, note, comentarii şi indice de Tudor Dinu), Editura Sinapsa, Bucureşti, 2001, XIX, XXVIII, XXXII. Personajul mai este amintit şi de Platon, Strabon, Celsus, Lexiconul Suda.

[10] Mircea, Eliade, *De la Zamolxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, pp. 44-45 (autorul prezintă mai multe dintre opiniile specialiştilor care îl compară pe Zamolxis cu un şaman, subliniindu-se rolul săgeţii în mitologia şi religia sciţilor, precum şi în ceremoniile şamanice siberiene…) /Zamolxis nu este însă un şaman (n.a.)/

[11] A se vedea şi Marius, Ioan, Grec – *Zamolxis. Realitate şi mit în religia geto-dacilor*, Editura Institutul European, Iaşi, 2009, p.119.

[12] Iamblichos, *op. cit.*, p. 85, nota 273 ; o abordare recentă despre discipolii lui Pitagora poate fi consultata la Jean-Louis Brunaux, *Druizii (filosofi printre barbari)*, Editura Cartier, Bucureşti, 2007, capitolul *Elevi ai lui Pitagora?*, pp. 204-240.

[13] Iamblichos, *op. cit.*, p. 78 (a se vedea capitolul XIX şi nota 251).

În istoriografia noastră numele lui Abaris apare sporadic amintit, fără a se face comentarii extinse asupra acestuia; astfel mențiunea făcută de I.I.Russu "… *Zeuta* … care poate să fie identic cu *Seuthes* tatăl miraculosului hiperborean Abaris, cum a relevat Mommsen…"[14], este constant reluată la alți autori, fără a se putea adăuga vreo noutate notabilă.[15]

Un alt caz care merită a fi menționat, chiar dacă nu îl vom analiza în detaliu, este cel al lui Orfeu. În viziunea grecilor acesta trecea drept trac, iar mitologia a făcut din el un fiu al unui rege trac Eagru şi al muzei Calliope, fiind în acelaşi timp şi descendent din acelaşi Apollo, ca şi Abaris. Pornind de la astfel de considerente[16], s-a lansat ideea că „Orfeu este un personaj trac foarte asemănător cu Zamolxis–un şaman mitic sau un prototip al şamanilor"[17]

Remarcăm că Abaris s-a bucurat de oarecare notorietate, având în vedere că este amintit şi pus, oarecum pe picior de egalitate cu Zamolxis, tocmai de către Platon: "Iată cum stau lucrurile: dacă eşti înzestrat cu înțelepciune şi eşti destul de cuminte, cum spune Critias, n-ai nevoie de descântecul lui Zamolxe sau Abaris de la miazănoapte, ci pot să-ți dau chiar acum leacul pentru durerea de cap."[18] Comentariu: "Pentru a confrunta juxtapunerea pe care o face Platon între Zamolxis şi Abaris ne lipsesc elementele esențiale, mitologic vorbind, cu privire la amândoi. Abaris este socotit un magician care trăia fără a se hrăni şi cutreiera Grecia zburând pe o săgeată de aur, dăruită de zeul Appolon, ca să vindece diferite molimi; singurul raport ar fi fost, deci, practicarea medicinei, care la Abaris, spre deosebire de Zamolxis, se efectua pe calea miracolelor"[19]

Abaris este menționat de chiar Herodot, e drept fără a face vreo legătură directă cu Zamolxis, dar scoțând în evidență capacitatea acestuia de a se deplasa şi practicând ascetismul: "… Nu mai înşir despre Abaris – care se spunea că este hyperborean – povestea că ar fi făcut înconjurul lumii cu săgeata ce-o avea, fără să mănânce ceva."[20] Nici o altă vorbă despre săgeată, aceasta fiind menționată doar în legătură cu originea personajului (era scit şi ca atare era nevoie de un simbol al originii), iar pe de altă parte acelaşi simbol îl defineşte pe Abaris, ca fiind vindecător, doar una din atribuțiile lui Apollon, zeitate importantă a grecilor, împrumutată şi de alte popoare.

Appolon, la început a fost o divinitate pastorală, o dovadă în acest sens fiind că în regiunile izolate (Arcadia, Licaonia) el a rămas un zeu al păstorilor. Atributele i s-au mărit în

---

[14] Ion, Iosif, Russu - *Religia geto-dacilor*, în Anuarul Institutului de Studii clasice, vol. V., 1944-1948, Universitatea "Victor Babeş", Cluj, pp. 122-123.

[15] Nicolae, Gostar, Lica, Vasile – *Societatea geto-dacică de la Burebista la Decebal*, Editura Junimea, Iaşi, 1984, p. 97; Vasile, Lica – *Scripta Dacica*, Editura Istros, Brăila, 1999, p. 69; p. 100; pp. 153-154.

[16] a se vedea Jean-Louis Brunaux, *Druizii* (*filosofi printre barbari*), Editura Cartier, Bucureşti, 2007, p. 231.

[17] Eric Robertson Dodds, *Grecii şi iraționalul*, Editura Polirom, Iaşi, 2007, p. 132; Mircea Eliade, *De la Zamolxis la Genghis-Han (Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale*), Editura Humanitas Bucureşti, 1995, pp. 44-45 (autorul prezintă mai multe dintre opiniile specialiştilor care îl compară pe Zamolxis cu un şaman, subliniindu-se rolul săgeții în mitologia şi religia sciților, precum şi în ceremoniile şamanice siberiene…) /Zamolxis nu este însă un şaman (n.a.)/

[18] Platon – *Charmide*, VI, în *Dialoguri*, Editura Agora, Iaşi, 1993, p. 126.

[19] A se vedea, Victor, Kernbach - *Miturile esențiale, antologie de texte*, Editura Ştiințifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1978, nota 44, p. 292.

[20] Herodot - *Istorii*, cartea a IV-a, 36, *Melpomene* (traducere, notițe istorice şi note de Felicia Ştef), Editura Teora, Bucureşti, 1999; la nota 143, se face mențiunea: Abaris este pomenit şi de Platon, Strabon, Iamblicos, Celsus, fără să se dea prea multe lămuriri despre el. În notița din lexiconul Suda este înfățişat ca un poet de origine scită care aparținea cercurilor poeziei apollinice. După o legendă, Abaris a zburat din Grecia până la hyperboreeni cu ajutorul unei săgeți magice care-i fusese dăruită de Apollon. Lui Abaris i se atribuie o *Theogonie* şi *Katharmoi* (farmece, descântece)

perioadele următoare, devenind o divinitate temută, răzbunătoare, care – cu temei sau fără – răspândea molimi sau pedepsea cu săgeți aducătoare de moarte pe cei care i se împotriveau.[21]

"De pe culmile Olimpului coborî cu supărarea în
Inimă, cu arcul pe spate şi tolba bine închisă.
La fiece mişcare săgeţile zăngăneau pe umerii
Zeului mâniat, venind aşa cum se lasă noaptea.
Se aşeză la oarecare departare de tabăra unde
Corăbiile fuseseră trase pe uscat.
Dădu drumul unei săgeţi, cu un groaznic
zbârnâit al arcului de argint.
Mai întâi ochi în catârii şi în câinii cei sprinteni.
Apoi săgeţile ucigaşe izbiră în oameni. Şi peste
Tot ruguri dese ardeau întruna cadavre."
(Homer, *Iliada*, I, v. 44-53 ; traducere de *Lucian Blaga)*

Totodată Appolon era considerat un zeu vindecător, priceput în arta tămăduirii, părinte al lui Asclepios, zeul medicinei. De asemenea avea darul profeției, o dovadă în acest sens fiind numeroasele sale oracole, cel mai bine cunoscut fiind cel de la Delphi. Ulterior devine o divinitate protectoare a muzicii, artelor, poeziei. In numeroase cazuri era invocat de călători, în special de cei care călătoreau pe mare. Era adorat ca un zeu al luminii (*Phoebus*), deseori fiind identificat cu Soarele însuşi. Centrele sale de cult erau numeroase, cele mai importante fiind: Delphi, Delos, Claros, Patara … Apollon a fost împrumutat şi de etrusci şi romani.[22]

Abaris este unul dintre puținii *favorizați*, al cărui nume s-a păstrat peste veacuri, personaj mai degrabă real, aşa cum o dovedesc lucrările (o *Theogonie* şi *Katharmoi*) pe care le-a realizat, adept al unor metode inovative de vindecare, care putem presupune că au fost inspirate de cel cu care a fost pus deseori în relație spirituală, Zamolxis. Era însă de preferat a fi pus în raporturi excepționale cu Appolon, zeu care era privit – între altele - şi ca un vindecător miraculos. Practicarea "artei vindecării" putea face din Abaris un personaj fabulos, purtător al unei *săgeți magice,* care credem că nu era decât un simplu simbol al originii sale scitice sau de ce nu, poate chiar geto-dace, având în vedere numeroasele *confuzii* create, încă din antichitate, cu privire la această zonă îndepartată a Europei, deseori numita: Hyperboreea. Însuşi Herodot[23] se întreabă care este legătura dintre sciți şi aşa-numiții hyperborei, aşa încât terenul de interpretare în această zonă este unul vast.

"…Când încerc să spun ceva, deseori îmi lispsesc cuvintele;
mi-e ruşine s-o mărturisesc – m-am dezvățat să vorbesc.
***În jurul meu glăsuiesc aproape numai guri tracice şi scitice** …"*
Ovidiu[24]

[21] Nicolae, Achimescu – *Istoria şi filosofia religiei la popoarele antice*, Editura Junimea, Iaşi, 1998, p. 261.
[22] Ibidem.
[23] Herodot - *Istorii*, cartea a IV-a, 32, *Melpomene* (traducere, notițe istorice şi note de Felicia Ştef), Editura Teora, Bucureşti, 1999.
[24] IIR, p. 291 (Izvoarele Istoriei României).

Bibliografie

***_De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații, dialog între generații_, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
Achimescu, Nicolae – _Istoria şi filosofia religiei la popoarele antice_, Editura Junimea, Iaşi, 1998.
Anonymus, Notarius – _GESTA HUNGARORUL / Faptele ungurilor_, Editura Mentor, Bucureşti, 2006.
Brunaux Jean-Louis, _Druizii, filozofi printre barbari,_ Ed. Cartier, Bucureşti, 2007.
Dumézil, George - _Uitarea omului şi onoarea zeilor şi alte eseuri_, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998.
Eliade, Mircea - _De la Zalmoxis la Genghis-han. Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale_, Editura Ştiințifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1980.
Eliade M., _De la Zalmoxis la Genghis Han (Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale_), Editura Humanitas, Bucureşti, 1995;
Eliade, Mircea - _Istoria credințelor şi ideilor religioase. De la Gautama Buddha până la triumful creştinismului_, Editura Ştiințifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1986.
Eliade, Mircea - _Tratat de istorie a religiilor,_ Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.
Eliade, Mircea, Mituri - _Vise şi mistere_, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2008.
Gauchet, Marcel - _Dezvrăjirea lumii. O istorie politică a religiei_, Editura Nemira, Bucureşti, 2006.
Grec, Ioan, Marius – _Zamolxis. Realitate şi mit în religia geto-dacilor,_ Editura Institutul European, Iaşi, 2009.
Herodot - _Istorii_, cartea a IV-a, _Melpomene_ (traducere, notițe istorice şi note de Felicia Ştef), Editura Teora, Bucureşti, 1999.
Iamblichos, _De Vita Pythagorica_ (studiu introductiv, traducere din limba greacă, note, comentarii şi indice de Tudor Dinu), Editura Sinapsa, Bucureşti, 2001.
Jung, Carl, Gustav – _Eroul şi arhetipul mamei (simboluri ale transformării),_ Editura Teora, Bucureşti, 1999.
Kernbach, Victor, - _Miturile esențiale, antologie de texte_, Editura Ştiințifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1978.
Eugen, Lozovan - _Dacia Sacra_, Ed. Saeculum I.O., Bucureşti, 1999;
Lucian din Samosata - _Scrieri alese_ (ediția a II-a), Editura Univers, Bucureşti, 1983.
Mallinger, Jean - _Pitagora şi Misteriile antichității_, Editura Herald, Bucureşti, 2006.
Papadopol-Calimah, Al. - _Scrieri vechi pierdute atingătoare de Dacia_, Editura Dacia, Bucureşti, 2007.
Pitagora - _Imnurile sacre_; Porphyr - _Viața lui Pitagora_; Hierocles - _Comentarii despre Imnurile sacre ale pitagoricilor_, Editura Herald, Bucureşti.
Platon - _Dialoguri_, Editura Agora, Iaşi, 1993.
Roux, Jean-Paul - _Regele. Mituri şi simboluri_, Editura Meridiane, Bucureşti, 1998.
Russu, Ion, Iosif - _Religia geto-dacilor_, în Anuarul Institutului de Studii clasice, vol. V., 1944-1948, Universitatea "Victor Babeş", Cluj.
Russu, Ion, Iosif - _Religia geto-dacilor. Zei, credințe, practici religioase_, Editura Dacica, Bucureşti, 2009.

AD ACCUSANDUM DESCENDERE – THE IMAGE OF THE PROSECUTOR IN THE DISCOURSE OF CICERO'S DIVINATIO IN CAECILIUM

Claudia TĂRNĂUCEANU, Assistant Professor, PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: For winning the process against C. Verres, the former governor of Sicily, would assure Cicero his well-deserved high place among the orators of the time and full recognition of his merits as a lawyer, though it was only the first time that he had pleaded as an accuser. Because this position was disdained by the Romans and it should have been avoided by the one who wanted to build one's solid reputation in the forum, the orator struggled to bring reasons for his personal decision of "descending" to the role of prosecutor (ad accusandum descendere), *while his well-structured arguments are exposed in the first of the seven* Verrines, *known as* Divinatio in Caecilium. *Being said at the preliminary process whose purpose was that of establishing a prosecutor, Cicero's discourse is the only preserved* divinatio. *Having the intention of convincing the judges of his oratoric abilities and of his competence in the forum, in contrast with the incapacity and lack of experience of his opponent, Q. Caecilius Niger, the Roman orator describes the image of the ideal accuser, capable of convincing and impressing judges, of obtaining the approval of the auditorium, of confronting the defense attorney, despite the inconveniences that accompany the unwanted position of the accuser.*

Keywords: Roman prosecutor; orator; preliminary process;discourse; lawyer

Anul 70 a. C. a reprezentat pentru Cicero unul dintre momentele marcante ale carierei sale de avocat. Câştigarea procesului împotriva lui C. Verres, fostul guvernator al Siciliei, acuzat de concusiune, l-a propulsat pe arpinat pe prima poziție între oratorii vremii, înaintea marelui său rival, Hortensius, avocatul apărării la procesul respectiv. Pledând pentru prima dată în calitate de acuzator[25], la solicitarea siculilor spoliați şi maltratați de Verres, oratorul a adus la proces probe atât de concludente încât a obținut victoria după *actio prima* (prima acțiune). Acceptarea rolului de acuzator presupunea asumarea unui mare risc; pierderea procesului ar fi însemnat pentru Cicero compromiterea carierei oratorice şi a oricărei şanse de a-l egala sau depăşi pe Hortensius, pe atunci „regele forului". În plus, dacă postura de avocat al apărării era considerată onorabilă, cea de acuzator nu aducea, de obicei, nici respectul, nici aprecierile romanilor, fiind evitată de oricine dorea să îşi creeze o reputație serioasă în for. Existau la Roma „acuzatori de profesie", avocați mediocri, care

[25] Cicero a mai rostit, se pare, un singur discurs juridic de acuzare, împotriva lui T. Munatius Bursa, *tribunus plebis*, pe care îl acuză în 52 a. C., de folosirea violenței, sub incidența legii *Pompeia de vi*; cu toate că avea justificarea unei *iusta inimicitia*, oratorul nu a dorit să publice acest discurs, probabil din cauza faptul că îndeplinea din nou rolul de acuzator (J. W. Crawford, *M. Tullius Cicero: The Lost and Unpublished Orations*, Göttingen, 1984, p. 230-234). Celelalte orații îndreptate împotriva unor personaje de pe scena politică a sfârşitului republicii romane, *In Pisonem, In Vatinium, Catilinarele şi Philippicele*, sunt, de fapt, invective politice şi nu discursuri susținute în fața unei instanțe de judecată.

practicau o elocință agresivă şi supărătoare (*accusator vehemens et molestus*)[26], urmărind, de regulă, obținerea unor avantaje personale (*praemia*), acordate prin lege în situația în care inculpatul era condamnat[27]. Cu toate acestea, îndeplinirea oficiului de acuzator putea fi privită cu îngăduință în anumite cazuri, îndeosebi când era justificată de o *iusta inimicitia*[28] sau când era vorba de tineri nobili (*pueri nobiles*)[29], aflați la începutul carierei politice şi dornici de a se face remarcați[30]. Însuşi Cicero, recunoscând că a pleda în apărarea cuiva îi aduce mai multă cinste unui orator (*etsi laudabilior est defensio*), susține că rolul de acuzator se bucură de aprobarea celorlalți dacă este asumat în interesul statului (*rei publicae causa*) sau pentru a răzbuna o ofensă personală (*aut ulciscendi gratia*) ori pentru a îndeplini datoria de patron (*patronus*) față de clienți, aşa cum a procedat el însuşi când l-a acționat în justiție pe Verres, în numele siculilor (*aut patrocinii, ut nos pro Siculis*)[31]. În general, anticii erau de părere că sarcina de acuzator nu necesita un efort deosebit şi nici abilități retorice remarcabile, ca urmare nu reprezenta o provocare pentru un orator experimentat[32].

În aceste condiții, Cicero consideră necesar să-şi expună motivele care l-au determinat să se coboare la a fi acuzator (*ad accusandum descendere*[33]). Argumentele sale sunt dezvoltate pe larg în discursul rostit la audierea preliminară pentru stabilirea unui procuror (*divinatio*[34]). Discursul, cunoscut sub titlul de *Divinatio in Caecilium*[35], a fost rostit în fața unui *consilium* de judecători, care avea sarcina de a decide care dintre cei doi solicitanți, Cicero şi un oarecare Q. Caecilius Niger, este mai potrivit pentru rolul de acuzator al fostului guvernator al Siciliei. Singurele repere după care se puteau ghida judecătorii erau argumentele aduse de fiecare dintre cei doi în cuvântările susținute la

---

[26] *Cf.* Cic., *Brut.*, 130; 136 (*accusatores acres atque acerbi*), 138 (*acer et vehemens accusator*), 273 (*acres accusationes*); *Pro Rosc. Am.*, 89-90; *Div. in Caec.*, 24. Termenul folosit pentru „acuzatorii de profesie" în perioada imperială este *delatores*. Cicero preferă să evite cuvântul *accusator*, atunci când vorbeşte despre sine, preferându-l pe acela de *actor* (reclamant) (*e. g.* Cic., *Div. In Caec.*, 48: *sit tu eris actor constitutus*).

[27] Despre aceste recompense, *vide* M. C. Alexander, *Praemia in the Quaestiones of the Late Republic*, *Classical philology*, 80/1, 1985, 20-32.

[28] Cic., *De off.*, II, 50; D. F. Epstein, *Personal Enmity in Roman Politics, 218-43 B. C.*, London-New York, 1989, p. 96-109.

[29] Cic., *Div. in Caec.*, 24; *De off.*, 49.

[30] Conform juriştilor antici, nu oricine era eligibil pentru a îndeplini oficiul de acuzator. Considerentele pentru care le era interzis anumitor persoane să acționeze în justiție fiind: sexul şi vârsta (femeile şi minorii nu puteau fi acuzatori); depunerea unui jurământ de către cei care îşi îndeplineau serviciul militar; deținerea unei magistraturi sau autorități oficiale; săvârşirea unei infracțiuni; obținerea unui profit ilicit; condiția socială (liberții nu îşi puteau urmări în justiție patronii) (*vide* Macer, *Dig.*, 48, 2, 8); existența unei suspiciuni de acuzație falsă (Paulus, *Dig.*, 48, 2, 9); sărăcia (Hermogenianus, *Dig.*, 48, 2, 10).

[31] Cic., *De off.*, II, 49-50. *Cf.* Cic., *In Verr. II*, 3, 1.

[32] Cic., *De inv.*, 1, 78; Quint., *Instit. orat.*, V, 13, 3: *...accusationibus etiam mediocres in dicendo suffecerunt; bonus defensor nemo nisi qui eloquentissimus fuit. Quanquam ut [...] semel finiam, tanto est accusare quam defendere, quanto facere quam sanare vulnera facilius.* – „în acuzare se descurcă până şi <avocații> mediocri; <însă> nimeni nu poate fi un bun apărător decât dacă e deosebit de elocvent. De altminteri, ca să termin odată [...], e cu atât mai uşor să acuzi decât să aperi, cu cât e mai uşor să provoci răni decât să le vindeci." (tr. n.).

[33] Cic., *Div. In Caec.*, 1; *In Verr. II*, 3, 6.

[34] Despre sensul juridic al termenului *divinatio*, *vide* Quint., *Inst. orat.*, VII, 4, 33; Gell., II, 4, 1; Ps.-Asconius, în *M. Tullii Ciceronis orationem* In Q. Caecilium quae divinatio dicitur, în *M. Tullii Ciceronis Scholiastae* ediderunt Io. Casp. Orellius et Io. G. Baiterus, pars altera, Turici, MDCCCXXXIII, p. 99; Despre complexitatea semnificațiilor termenului, *vide* F. Santangelo, *Law and Divination in the Late Roman Republic*, în *Law and Religion in the Roman Republic*, ed. O. Tellegen-Couperus, Leiden, 2011, p. 41-47; idem, *Divination, Prediction and the End of the Roman Republic*, Cambridge, 2013, p. 47-56.

[35] Discursul ciceronian este singurul exemplu de *divinatio* care ni s-a transmis.

această *divinatio*. Cicero se vede în situația de a-şi expune motivația cu mare prudență, adoptând o atitudine aproape autodefensivă[36], întrucât nu se încadra în niciuna dintre categoriile care puteau beneficia de îngăduința romanilor: nu era un tânăr dornic de afirmare (avea 36 de ani şi era deja un orator experimentat) şi nici nu suferise vreo ofensă personală din partea acuzatului pentru a putea invoca o *iusta inimicitia*[37]. Ca urmare, insistă în a demonstra că a fost rugat de provinciali să îi apere, în virtutea unor relații de prietenie stabilite pe vremea când Cicero era cvestor la Lilybaeum (în 75 a. C.) şi a unei promisiuni solemne de a-i proteja (făcută de orator atunci când a părăsit provincia, la încheierea mandatului său). Susține, de asemenea, că, de fapt, acuzându-l pe fostul guvernator, el îşi asumă apărarea intereselor locuitorilor Siciliei, ba chiar salvarea întregii provincii jefuite şi împilate de Verres[38]; că este forțat de împrejurări să accepte un astfel de rol, având în vedere că alternativa ar fi fost prea puțin experimentatul Caecilius, respins ca avocat de siculi; că decizia sa se bazează pe valorile spirituale respectate de romani: *officium* (datorie), *fides* (loialitate), *misericordia* (compasiune), *multorum bonorum exemplum* (exemplul multor oameni respectabili), *vetus consuetudo* (vechiul obicei), *institutum maiorum* (tradiția strămoşilor); că acționează nu doar pentru salvarea aliaților, ci şi a poporului roman care suferă din cauza organizării defectuoase a sistemului juridic[39]. Este posibil să fi existat şi alte motive, mai puțin altruiste, care au determinat această decizie[40]. În primul rând, poate, ambiția de intra în competiție cu rivalul său, Hortensius. Nu trebuie neglijată nici intenția de a-şi propulsa cariera politică (mai ales că în momentul rostirii discursului de la procesul preliminar, primul din seria *Verrinelor*, se afla în plină campanie electorală, candidând la funcția de edil pentru anul următor), iar deferirea în justiție şi obținerea condamnării unui personaj atât de bogat şi influent ca Verres nu putea decât să îi

[36] Este dificil de apreciat dacă este vorba despre un *topos* la care se apela în mod obişnuit în astfel de situații sau dacă scrupulele pe care şi le face Cicero sunt reale. *Vide* L. Pearson, *Cicero's Debts to Demosthenes: The Verrines*, în *Pacific Coast Philology*, 3, 1968, p. 50. *Vide et* Quint., *Instit. orat.*, IX. 2. 16-17.

[37] Oponentul său, dimpotrivă, susținea că urmăreşte răzbunarea unei nedreptăți pe care i-o făcuse Verres, că deținea deja dovezi împotriva lui, strânse în perioada când îi fusese cvestor şi că, fiind sicul, era firesc să îşi apere compatrioții (Ps.-Asconius, *op. cit.*, p. 98: *...extitit Q. Caecilius Niger, domo Siculus, et quaestor Verris et eiusdem, ut ipse dicebat, inimicus, qui se potius accusatorem contenderet constitui oportere, has afferens causas: unam, quod ab eo laesus et ob hoc iure illi sit inimicus, quare praevaricator esse non possit; alteram, quod, cum quaestor ei tum fuerit, etiam ipse in quaestura crimina noverit Verris; tertiam, quod Siculus pro Siculis agat* – („s-a găsit Q. Caecilius Niger, sicilian de origine, cvestor al lui Verres şi, după cum spunea el însuşi, duşmanul lui, care să susțină cu tărie că mai curând el trebuie să fie instituit acuzator, aducând aceste motivații: unul că ar fi fost lezat de către Verres şi de accea îi e pe drept duşman, motiv pentru care nu poate fi prevaricator; al doilea că, pentru că i-a fost atunci cvestor, a luat la cunoştință el însuşi, în timpul cvesturii, crimele lui Verres; al treilea, pentru că un sicilian ar pleda pentru siculi", tr. n.).

[38] K. Tempest (*Combating the Odium of Self-Praise: Cicero's* Divinatio in Caecilium, în *Praise and Blame in Roman Republican Rhetoric*, editors C. Smith and R. Covino, Swansea, 2011, p. 150-151), făcând o paralelă cu discursul împotriva lui Meidias al lui Demosthenes, consideră că este vorba aici de un *topos* preluat din oratoria atică. Despre aproprierea, în acest punct, de discursurile lui Demosthenes, îndeosebi de cel împotriva lui Meidias, *vide et* L. Pearson, *op. cit.*, p. 50.

[39] Cic., *Div. in Caec.*, 1-9. Quintilianus (*Instit. orat.*, IV, 1, 7) oferă câteva sugestii avocatului acuzării (*actor causae*) pe care îl îndeamnă să vorbească despre sine puțin şi cu măsură (*pauciora de se ipso dicit et parcius*), prezentându-se ca *vir bonus*, pentru a nu trezi suspiciunea sau aversiunea juraților; să arate că a acceptat acest rol determinat de un motiv important şi onest (*magna atque honesta ratione*), ba chiar de o necesitate (*aut etiam necessitate*), că este împins la aceasta de sentimentul datoriei față de familie sau de prieteni (*venisse ad agendum ductus officio vel cognationis vel amicitiae*) sau că acționează în interesul statului ori spre a oferi un bun exemplu celorlalți (*reipublicae aut alicuius certe non mediocris exempli*).

[40] C. Loutsch, *L'exorde dans les discours de Cicéron*, în *Latomus: revue d'études latines*, 224, 1994, p. 176-177, n. 10.

atragă aprecierea cetățenilor, îndeosebi într-o perioadă în care se făcea simțită o revoltă din ce în ce mai puternică împotriva organizării sistemului juridic, acuzat de corupție[41]. S-a afirmat chiar că şi-ar fi putut dori acele recompense (*praemia*) prevăzute de lege pentru acuzator, dacă inculpatul (*reus*) ar fi fost condamnat[42] (cu toate acestea, conform lui Plutarchos, Cicero ar fi refuzat numeroase daruri, oferite de siculi, folosindu-se de recunoştința acestora doar pentru a determina scăderea prețului grâului la Roma[43]).

Susținând că acuzatorul trebuie să fie cel pe care îl vor cel mai mult provincialii şi pe care nu-l doreşte deloc acuzatul, Cicero se lansează în atacuri, uneori foarte dure, la adresa oponentului său de la procesul preliminar, Q. Caecilius, despre care afirmă că este, cu siguranță, pe placul părții adverse, atât datorită relațiilor destul de apropiate pe care pare să le aibă cu Verres, cât şi datorită lipsei de experiență ca avocat, deficiențelor în cunoaşterea limbilor latină şi greacă, absenței calităților necesare unui bun acuzator, capabil să înfrunte un adversar redutabil precum Hortensius.

Pentru a-şi descuraja oponentul şi a-i demonstra incapacitatea de a face față unei sarcini atât de dificile, dar şi pentru a-i convinge pe judecători de faptul că el însuşi este conştient de complexitatea abordării unei probleme de o asemenea importanță, Cicero prezintă, în invectiva împotriva lui Caecilius, modul în care un procuror abil trebuie să instrumenteze cauza. Bine informat asupra antecedentelor inculpatului, pentru a-l discredita şi a-i dezvălui caracterul, are datoria de „a pune pe tapet întreaga viață a celuilalt" (*vitam alterius totam explicare*); de „a o expune nu numai în fața modului de a gândi al judecătorilor, ci şi în ochii şi sub privirea tuturor" (*atque eam non modo in animis iudicum, sed etiam in oculis conspectuque omnium exponere*); de „a apăra siguranța aliaților şi interesele provinciilor, puterea legilor, severitatea tribunalelor" (*sociorum salutem, commoda provinciarum, vim legum, gravitatem iudiciorum defendere*)[44]. Anticii recomandau acuzatorului tratarea cu prudență a acestor aspecte, pentru a nu crea impresia că nu mai există alte argumente în afara faptelor reprobabile săvârşite în trecut de către inculpat[45].

Aşa cum se poate deduce dintr-o suită de interogații retorice pe care i le adresează Cicero oponentului, un bun acuzator este, în primul rând, un orator desăvârşit[46], elocința sa bazându-se pe calitățile absolut necesare unui bun orator: în primul rând, o memorie excelentă[47], care să îi pună la îndemână legi, procedee şi formulări juridice specifice

[41] Cic., *Div. In Caec.*, 8-9; *In Verr. I*, 1-3; 38-40, 43-46.
[42] C. Loutsch, *op. cit.*, p. 176-177, n. 10 şi p. 34, n. 64.
[43] Plut., *Cic.*, 8.
[44] Cic., *Div. in Caec.*, 27.
[45] Quint., *Instit. orat.*, VII, 2, 33-34.
[46] Ideile privitoare la însuşirile şi condițiile pe care trebuie să le îndeplinească oratorul ideal vor fi expuse mai târziu, pe larg, în tratatele sale de retorică.
[47] *Memoria* era considerată cea mai de preț facultate a unui orator (Cic., *De orat.*, I, 18: *Quid dicam de thesauro rerum omnium, memoria?* – „ce să mai spun despre tezaurul tuturor lucrurilor, memoria?"). *Vide et* Quint., *Instit. orat.*, XI, 2; *Reth. ad Herenn.*, III, 28.

cazului; apoi, o voce[48] care să imprime discursului forță și vivacitate, stârnind în sufletul auditorului reacții afective diverse (indignare, mânie, îngrijorare etc.)[49].

În prezentarea pieselor din dosar și în elaborarea pledoariei, pentru a convinge, procurorul trebuie să aibă capacitatea de a-și organiza materialul în chip judicios, ținând cont de gravitatea faptelor, de cronologia lor și de locul în care au fost săvârșite[50]. Simpla expunere a capetelor de acuzare într-un mod persuasiv nu este suficientă; desfășurarea faptelor, argumentele și contraargumentele trebuie prezentate cât mai plăcut, asigurându-i acuzatorului dobândirea și menținerea interesului judecătorilor și al publicului[51]. Pentru ca discursul să își atingă scopul (obținerea condamnării inculpatului), este necesar ca procurorul să obțină participarea afectivă a publicului (*corona*) și, mai ales, a juraților (*iudices*), impresionați de nocivitatea și cruzimea acuzatului[52].

Desigur, practica forului, buna cunoaștere a limbii latine și studiul temeinic al artei retorice[53], îi asigură unui *actor causae* șansa de a rezista unei înfruntări cu avocatul părții adverse, înfruntare pe care Cicero și-o imaginează, metaforic, ca o luptă în arenă, în urma căreia inconștientul și indolentul Caecilius avea să fie zdrobit de adversar[54].

Pe lângă aceste calități care i se pretind, de altfel, oricărui bun orator, indiferent de natura discursului său, Cicero menționează și câteva de care trebuie să dea dovadă în mod

---

[48] *Reth. ad Herenn.*, III, 19 (*pronuntiationem multi maxime utilem oratori dixerunt esse et ad persuadendum plurimum valere* – „mulți au afirmat că pronunțarea este utilă în cel mai înalt grad oratorului și are cea mai mare importanță pentru a convinge"). *Vide et* Quint., *Instit. orat.*, XI, 3, 14-65; Cic., *Orat.*, 55-60.

[49] Cic., *Div. In Caec.*, 37: *Putasne te posse de maximis acerbissimisque rebus...?* – „Crezi oare că poți tu, în chestiuni dintre cele mai importante și mai crâncene, să susții cu vocea ta, cu memoria ta, cu sfatul tău lucruri atât de grave, diverse <și> variate...?" (tr. n.); 39: *tamen esset magnum tantam causam, tam exspectatam, et diligentia consequi et memoria complecti et oratione expromere et voce ac viribus sustinere* –„ar fi fost totuși greu <pentru tine> să urmărești cu grijă, să înmagazinezi în memorie, să expui într-un discurs și să susții cu vocea și forțele <tale> o cauză atât de importantă, atât de mult așteptată" (tr. n.).

[50] Cic., *Div. In Caec.*, 38: *Putasne te posse quae C. Verres in quaestura, quae in legatione, quae in praetura, quae Romae, quae in Italia, quae in Achaia, Asia, Pamphyliaque peccarit, ea, quem ad modum locis temporibusque divisa sint, sic criminibus et oratione distinguere?* – „Crezi oare că poți tu, în capetele de acuzare și în discursul tău, să distingi în funcție de locuri și perioade, separat, așa cum s-au petrecut, greșelile pe care le-a comis C. Verres în calitate de cvestor, de legat, de pretor, la Roma, în Italia, Achaia, Asia și Pamphylia?" (tr. n.).

[51] Cic., *Div. In Caec.*, 39: *Dicenda, demonstranda, explicanda sunt omnia, causa non solum exponenda, sed etiam graviter copioseque agenda est; perficiendum est, si quid agere aut proficere vis, ut homines te non solum audiant, verum etiam libenter studioseque audiant.* – „Toate trebuie spuse, demonstrate, explicate; cauza trebuie nu doar expusă, ci și pledată cu seriozitate și lux de amănunte; dacă vrei să pledezi și să obții un rezultat bun, e necesar să faci astfel încât oamenii nu doar să te asculte, ci să te asculte cu plăcere și cu interes" (tr. n.).

[52] Cic., *Div. In Caec.*, 39: *Putasne te posse, id quod in eius modi reo maxime necessarium est, facere ut, quae ille libidinose, quae nefarie, quae crudeliter fecerit, ea aeque acerba et indigna videantur esse his qui audient atque illis visa sunt qui senserunt?* – Crezi oare că poți tu, lucru absolut necesar în cazul unui acuzat de tipul lui, să procedezi <astfel> încât toate cele pe care le-a săvârșit după bunul lui plac, în chip nelegiuit <și> cu cruzime, să li se pară la fel de cumplite și nedemne acelora care le aud așa cum li s-au părut celor care le-au simțit?" (tr. n.).

[53] Cic., *Div. in Caec.*, 35: *Illa, Caecili, contemnendane tibi videntur esse, sine quibus causa sustineri, praesertim tanta, nullo modo potest? aliqua facultas agendi, aliqua dicendi consuetudo, aliqua in foro, iudiciis, legibus aut ratio aut exercitatio?* – „Oare ți se pare, Caecilius, că trebuie nesocotite aspectele fără de care nu se poate cu nici un chip susține o cauză, mai ales una atât de importantă, <anume> un oarece talent în a pleda, o oarecare obișnuință în arta de a vorbi, o cunoaștere teoretică sau practică în for, în tribunale, în aplicarea legilor?" (tr. n.).

[54] Cic., *Div. in Caec.*, 45: *Te vero, Caecili, quem ad modum sit elusurus, quam omni ratione iactaturus, videre iam videor* – „De tine însă, Caecilius, mi se pare că deja văd în ce hal o să-și bată joc, cum o să dea cu tine de pământ în orice chip" (tr. n.); 46: *Mihi enim videtur periculum fore ne ille non modo verbis te obruat, sed gestu ipso ac motu corporis praestringat aciem ingeni tui, teque ab institutis tuis cogitationibusque abducat.* – „ căci mi se pare că vei fi în primejdie, nu numai să te strivească cu cuvintele, ci și să-ți înăbușe ascuțimea spiritului printr-un gest și o mișcare a corpului, să te abată de la planurile și ideile tale" (tr. n.).

special acuzatorul. În primul rând, integritatea (*integritas*) şi probitatea exemplară (*innocentia singularis*), prin contrast cu nocivitatea acuzatului, îl îndreptățesc pe procuror să îşi îndrepte invectivele împotriva acestuia şi să îi blameze acțiunile, fără teama de a fi discreditat de avocatul părții adverse prin reproşuri la adresa propriilor sale greşeli[55]. În al doilea rând, un acuzator trebuie să fie ferm (*firmus*) şi veridic (*verus*)[56]. Suspiciunea de *praevaricatio*, de existența unei relații de conivență cu pârâtul, la adresa avocaților acuzării era frecventă în epocă. Cicero însuşi, pentru a-şi compromite adversarul, strecoară aluzii, subtile e adevărat, la o posibilă prevaricațiune: *Mihi crede, Caecili, non potest in accusando socios vere defendere is qui cum reo criminum societate coniunctus est*[57] – „Crede-mă, Caecilius, în rol de acuzator nu poate apăra cu adevărat pe aliați unul care este în legătură cu pârâtul prin asocierea la fapte criminale". Este posibil ca aceasta să fi fost tactica obişnuită în cazul unor *divinationes*, căci şi Caecilius, la rândul său, pare să fi sugerat o astfel de acuzație la adresa lui Cicero, atunci când solicită să îi fie acestuia supraveghetor: *Custodem, inquit, Tullio me apponite*[58] – „Puneți-mă, zice, ca supraveghetor pe lângă Cicero".[59]

Fără a vorbi prea mult despre sine[60], prin contrast cu ceea ce afirmă despre Caecilius, oratorul lasă să se înțeleagă că el este procurorul care ar întruni aceste calități. Susține că el este capabil să îi reziste lui Hortensius, în duelul dintre avocați, în care armele vor fi cuvintele. Pentru că o cunoaştere temeinică nu doar a cauzei şi a caracterului acuzatului, ci şi a elocinței avocatului părții adverse constituie un avantaj care îi oferă unui orator posibilitatea de a anticipa, preveni şi combate o serie de argumente şi de subterfugii la care ar putea recurge adversarul, Cicero subliniază faptul că îl cunoaşte atât de bine pe avocatul lui Verres, încât, afirmă el, niciuna dintre stratagemele lua nu îl poate lua prin

[55] Cic., *Div. in Caec.*, 27: *primum integritatem atque innocentiam singularem; nihil est enim quod minus ferendum sit quam rationem ab altero vitae reposcere eum qui non possit suae reddere* – „în primul rând, integritate şi probitate exemplară; căci nu există nimic care să fie mai de nesuportat decât să ceară socoteală altuia despre viața lui unul care nu poate da socoteală de a sa". *Cf. Div. in Caec.*, 34. *Vide et* Quint., *Instit. orat.*, XII, 1, 23-24.

[56] Cic., *Div. in Caec.*, 29: *Deinde accusatorem firmum verumque esse oportet.* – „ În al doilea rând, un acuzator trebuie să fie ferm şi veridic".

[57] Cic., *Div. in Caec.*, 32. *Cf. Div. in Caec.*, 29.

[58] Cic., *Div. in Caec.*, 51.

[59] Ps.-Asconius (p. 121, *ed. cit.*) remarcă folosirea termenului *custos* („supraveghetor") în loc de *subscriptor* („avocat secund", care semna actul de acuzare după avocatul principal) : *Subscriptorem non dixit, sed custodem, ut, quia acerbe responsurus erat, lacessitus convicium facere videatur. Nam subscriptores non solum chartarum causa neque iuvandi accusatoris adhiberi solent, sed etiam ut non facile corrumpatur.* – „N-a spus *avocat asociat*, ci supraveghetor, ca să pară că e provocat să-i aducă critici, deoarece avea de gând să-i răspundă cu asprime. Căci avocații asociați obişnuiau să fie chemați nu numai pentru hârțogărie şi nici doar ca să-l ajute pe avocatul acuzării, ci şi ca <acesta> să nu fie uşor de corupt". *Vide* C. Loutsch, *op. cit.*, p. 179, n. 28.

[60] Cic., *Div. in Caec.*, 36: *Intellego quam scopuloso difficilique in loco verser; nam cum omnis arrogantia odiosa est, tum illa ingeni atque eloquentiae multo molestissima. Quam ob rem nihil dico de meo ingenio...* – „Îmi dau seama pe ce teren stâncos şi dificil mă aflu; căci, dacă orice tip de aroganță e nesuferit, când e vorba de talent şi elocvență, <acela> e cu atât mai greu de suportat. De aceea nu spun nimic despre talentul meu..." (tr. n.).

surprindere[61]. Abil, are grijă să strecoare ideea că se consideră la nivelul rivalului, admirându-i elocința, dar fără a se teme de ea[62].

Efortul pe care îl depune Cicero pentru a demonstra caracterul nobil al acțiunii întreprinse, chiar în condițiile în care, forțat de împrejurări, a fost nevoit să coboare la rolul de acuzator (*ad accusandum descendere*), şi abilitatea cu care demonstrează judecătorilor că el este procurorul ideal în acest caz, susținute de cursivitatea exprimării, de vigoarea stilului şi de forma desăvârşită a discursului, reuşesc, în cele din urmă, să genereze în sufletele auditorilor nu aversiune, ci îngăduință şi aprobare față de calitatea sa de *actor causae*[63].

Bibliografie

Alexander, M. C., *Praemia in the Quaestiones of the Late Republic*, în *Classical philology*, 80/1, 1985, 20-32

Cicéron, *Discours*, texte établi et traduit par H. de la Ville de Mirmont, tome II, Paris, 1938

Crawford, J. W., *M. Tullius Cicero: The Lost and Unpublished Orations*, Göttingen, 1984

Epstein, D. F., *Personal Enmity in Roman Politics, 218-43 B. C.*, London-New York, 1989

Loutsch,C., *L'exorde dans les discours de Cicéron*, *Latomus: revue d'études latines*, 224, 1994

Pearson, L., *Cicero's Debts to Demosthenes: The Verrines*, în *Pacific Coast Philology*, 3, 1968, p. 49-54

Piacente, L., *Numerazioni e titoli delle Verrine*, în *Bollettino dei classici*, S. 3, 1, 1980, p. 134-144

Ps.-Asconius, în *M. Tullii Ciceronis orationem* In Q. Caecilium quae divinatio dicitur, în *M. Tullii Ciceronis Scholiastae* ediderunt Io. Casp. Orellius et Io. G. Baiterus, pars altera, Turici, MDCCCXXXIII

Santangelo, F., *Divination, Prediction and the End of the Roman Republic*, Cambridge, 2013

Santangelo, F., *Law and Divination in the Late Roman Republic*, în *Law and Religion in the Roman Republic*, ed. O. Tellegen-Couperus, Leiden, 2011, 31-56

Tempest, K., *Combating the Odium of Self-Praise: Cicero's* Divinatio in Caecilium, în *Praise and Blame in Roman Republican Rhetoric*, editors C. Smith and R. Covino, Swansea, 2011

[61] Cic., *Div. in Caec.*, 44: *Numquam ille me opprimet consilio, numquam ullo artificio peruertet, numquam ingenio me suo labefactare atque infirmare conabitur; novi omnes hominis petitiones rationesque dicendi* – „ El niciodată nu mă va surprinde cu strategia lui, niciodată nu mă va pune la pământ cu nici un subterfugiu, nu va încerca să mă clatine şi să mă deființeze cu talentul său; cunosc toate modalitățile de atac şi toate procedeele elocinței lui" (tr. n.).

[62] Cic., *Div. in Caec.*, 44.

[63] K. Tempest, *op. cit.*, p. 146.

D'IPHIGÉNIE D'EURIPIDE À L'IPHIGÉNIE ROUMAINE DE MIRCEA ELIADE. LE PREMIER ACTE

Claudia CHIRCU, PhD, "Babeş Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The article focuses on how Mircea Eliade valorized the Greek myth of Iphigenia in his theater play by modifying it at the same time preserving the proportions of ancient tragedy. Thus, the Romanian writer attempted to go beyond the legend by primarily concentrating on the human nature of the main character, which he portrayed against a local background. Iphigenia's destiny resembles that of Romanian legend characters in that they all experience resignation but also serenity when faced with death.
By reinterpreting ancient tragedy, Mircea Eliade suggested new methods of analysis that highlight his vast knowledge of the history of religions as well as Romanian myths, which he skillfully depicted against universal myths.

Keywords: Mircea Eliade, Greek Tragedy, theater, Iphigenia, legend, myths

Mircea Eliade reprend, dans sa pièce de théâtre (*Iphigenia*), le mythe antique d'Iphigénie qui a connu, tout au long des siècles, de nombreuses interprétations et il essaie de «*dépasser la légende*» et «*situe l'humain au premier niveau*» (Ştefănescu 1941), en lui donnant un air autochtone.

Dans un avant-propos à sa pièce de théâtre, Mircea Eliade précise que, en bref, «*les personnages et l'action sont inspirés et parfois même empruntés d'Iphigénie à Aulis par Euripide. Bien sûr, je me rends compte très bien combien est étrange cette Iphigénie à l'esprit grec et au classicisme, en général.*»[1]

Mircea Eliade garde les épisodes déjà présents chez Euripide. Il reprend le scénario antique et les personnages, mais l'action est simplifiée. Oreste n'est plus présent, mais, par contre, Ulysse, Chryséis, la confidente d'Iphigénie, et le Chef de la musique qui discute avec Agamemnon, font leur apparition.

Dès les premières scènes, nous apprenons que l'objectif majeur de l'expédition est la conquête de Troie, mais le prétexte de l'entreprise est l'enlèvement d'Hélène et la vengeance de son mari, Ménélas. Au début, l'atmosphère est chargée et :

> … on entend l'orage et le sifflement du vent perfide, dont la présence exaspère.
>
> L'orage intervient dans l'action en tant qu'un personnage autonome, capricieux, impitoyable. Il ne semble pas être un phénomène naturel, impersonnel ; on entrevoit au-delà des apparences une volonté acharnée. (p.3)

[1] Apud Mircea Handoca, préface à Mircea Eliade (1996 : X). Il semble que l'auteur ait écrit deux autres pièces, *Tinereţea lui Balzac* [La jeunesse de Balzac] et *Ştefania* [Stéphanie]. Malheureusement, ces deux textes ne nous sont pas parvenus. Tous les fragments de sa pièce de théâtre ont été traduits par nous-mêmes.

Les discussions qui ont lieu entre les soldats au commencement de la pièce nous renseignent sur les enjeux de cette entreprise :

> En attendant, nous allons vieillir et nous ne reverrons jamais Troie. […] Il s'agit d'une malédiction venue du ciel. / Les dieux sont fâchés contre nous. Ils ne nous laissent pas à lutter contre Paris et l'armée troyenne. / L'insulte contre Ménélas, le mari de la très belle Hélène, restera invengée. / Je ne suis pas allé à la lutte pour récupérer Hélène et la confier à son premier mari. […] Agamemnon nous a promis de conquérir les riches cités d'Asie. Nous a appeler à lutter contre Troie, afin de s 'emparer sur ses terres. (p.3-6)

Le premier tableau est dominé par une étrange sonorité, produite par l'orage et par le vent, et qui représente, d'une certaine façon, la colère divine qui défie l'humain. Par les indications scéniques, l'auteur met en évidence une première confrontation qui a lieu entre les forces divines et les humains. Il est intéressant de noter que les personnages du premier tableau sont anonymes. Aucun d'entre eux n'est nommé (I^{er} soldat, II^{e} soldat, etc.). En fait, ils s'identifient au chœur antique et symbolisent la foule qui sera présente durant les moments essentiels de l'action par des réactions collectives, cris d'enthousiasme ou de protestations.

Pour une analyse approfondie de la pièce de théâtre de Mircea Eliade, il faut commencer par l'examen des indications scéniques, spécialement celles du I^{er} acte, qui nous offre des détails importants sur l'architecture de la pièce. Le dramaturge souligne le fait que l'orage (y compris le vent) doit être perçu comme un personnage qui se joint au personnage collectif, représenté par les soldats, exaspérés par le vent qui ne cesse de souffler :

> «*Le spectateur doit avoir l'impression que, dans ce tableau, ne sont présents que deux personnages, l'orage et la foule, exaspérée*.» (p.3)

Par rapport à Euripide, le vent hostile peut être compris comme un personnage inflexible et acharné. La présence du vent est presque obsédante et offre une étrangeté particulière au texte. Il favorise le désordre et le chaos. À côté de l'oracle, il est à l'origine de l'histoire d'Aulis. Les navires sont empêchés par le fort vent et les soldats savent que tout cela se passe à cause de la colère d'Artémis, la déesse de la nature sauvage et de la chasse[2].

Les soldats apprennent que le sorcier Calchas a deviné en «*feu et flammes*» qu'Artémis exige un sacrifice humain («*Si c'est Artémis qui l'exige, il va falloir la sacrifier ! Même pas les rois ne peuvent pas ignorer les ordres des dieux.*», p.8), mais il ne s'agit pas d'une offrande habituelle, mais de celle d'Iphigénie, la fille d'Agamemnon :

> Le III^{e} soldat : Calchas a deviné en feu et flammes qu'Artémis exige une offrande […] Mais un sacrifice humain.[…] Mais elle, la déesse, n'est pas d'accord avec un homme simple, mais il s'agit d'un humain de souche. […] Mais le sacrifice est ardu, il est effroyable… […] C'est une jeune-fille, fille de

[2] Odile Gandon 1996 (l'article consacré à Artémis) : «*Étrange divinité : de ses flèches infaillibles Artémis sème la mort, mais c'est elle aussi qui protège la vie, préside aux naissances, guérit les malades et les blessés, veille sur les troupeaux et les campagnes. Comme la nature qui est par excellence son domaine, elle est tout aussi tendre et maternelle qu'indifférente et cruelle*.»

> roi. […] Mais pourtant il sera difficile, car l'offrande exigée par Artémis est Iphigénie en personne, la fille d'Agamemnon. (p.6-7)

Pour quelques instants, les soldats restent déconcertés quand ils entendent le nom d'Iphigénie, mais, après cela, ils reviennent de leur surprise et réclament obstinément cette offrande, puisqu'ils affirment : «*Nous allons tous vers la mort pour Agamemnon ! Il convient qu'il sacrifie lui aussi quelque chose*.» (p.8)

Les soldats apparaissent comme une masse amorphe et agissent seulement dans leur propre intérêt, en ne respectant pas le fait que celle qui devait être sacrifiée était une jeune fille. Ils savent que, pour obtenir ce qu'ils veulent, il faut accomplir le désir d'Artémis et crient impitoyables : «*Au bûcher* ! *Au bûcher* ! *Afin d'y échapper* !»

L'action du deuxième tableau se déroule la même nuit, dans une salle du palais d'Agamemnon à Aulis. Durant l'action, «*on entend l'orage, parfois plus sage, dominé par la musique, parfois sauvage*» et, sur le côté gauche de la scène, on aperçoit des instruments musicaux. Après quelques instants de silence et de musique douce, Agamemnon exige du chef des musiciens une chanson sauvage qui pourra contrecarrer la tempête et qui réussira à calmer Agamemnon :

> Cette chanson sauvage me calme d'une façon étrange. […] Vos voix dépassent les vagues de la mer. Votre cri apprivoise la tempête. Je pressens l'atmosphère de grandes batailles. (p.11)

Le vrai protagoniste tragique de la pièce est Agamemnon, présenté dans le texte comme un personnage tourmenté, qui doit choisir entre la voix du cœur et la décision des dieux. Quand il a appris la volonté d'Artémis, Agamemnon a poussé Clytemnestre à ramener Iphigénie avec elle à Aulis, en prétendant que sa fille allait se marier avec Achille, le plus vaillant de tous[3].

Déchiré par son amour paternel, il charge le messager Kilix (qui remplace le Vieux Serviteur d'Euripide et Arcas, le domestique de Racine), personnage grotesque et comique à la fois, de porter un contre-ordre pour convaincre Clytemnestre de retourner à Mikene avec Iphigénie («*Mais j'ai une lettre de la part d'Agamemnon, pour sa femme, Clytemnestre. Et je sais ce que je dis. C'est Agamemnon lui-même qui me l'a ordonné : Kilix, il m'a dit…*»). (p.8) Pendant qu'Agamemnon se préoccupe du sort d'Iphigénie, en espérant qu'elle fera demi-tour, Ménélas et Ulysse font leur apparition et essaient vainement de changer le sort et de persuader les dieux **:**

> C'est en vain de se fâcher contre les dieux !…Mais on est des hommes, Agamemnon, et il ne faut pas rester pétrifié par le sort comme les femmes. Il faut que tu prennes une décision. Ton cœur doit être brave ! Car, en peu de temps, Iphigénie y arrive. (p.13)

[3] Glodeanu (2001 :235) soutient que «*le véritable personnage tragique n'est pas Iphigénie, qui accepte sereinement la nécessité du sacrifice afin de rester quelque chose de durable, mais Agamemnon. Le grand Stratège n'est illustré dans son hypostase héroïque, mais en luttant durement entre la voix du cœur et la décision des dieux. Le dramaturge déplace le conflit à l'intérieur, en insistant sur le drame intérieur vécu par son personnage.* »

Les discussions auxquelles Agamemnon, Ménélas et Ulysse participent sont animées. Le premier est conscient du fait qu'il ne pourra jamais voir sa fille montée sur un bûcher et se demande pourquoi a-t-il été choisi de vivre un tel drame («*Si les dieux feront ainsi qu'elle n'arrivera jamais*»). Ménélas lui explique que c'était son choix, que c'est Agamemnon qui a décidé du sort d'Iphigénie, afin d'apaiser le conflit avec les dieux, après avoir consulté Calchas, le devin :

> Agamemnon, tu changes d'avis comme les femmes. Le matin tu renonce à ce que tu as décidé à la tombée du soir. C'est toi qui as envoyé les messagers à Clytemnestre, en lui transmettant de venir à Aulis pour préparer les noces d'Iphigénie. C'est toi qui as décidé cela, après avoir appris les prédictions de Calchas. Pourquoi tu ne respectes pas tes promesses, sans être obligé par personne. (p.13)

Ulysse lui rappelle qu'une fois il a fâché Artémis en tuant un cerf dans un taillis de la déesse. C'est pour cela que la déesse est fâchée contre lui et veut se venger :

> Calchas a donné une réponse à cette question : en abattant une fois un cerf, serré de près juste dans un taillis de la déesse tu n'as pas réussi à l'empêcher de pousser des cris orgueilleux. En entendant cela, Artémis s'est mise en colère et elle exige que tu sacrifies maintenant ce que tu as le plus cher». (p.14)

Agamemnon ne comprend pas pourquoi, «*pour une faute si infime*», les dieux le punissent si dur. Il ne lui reste que la constatation amère «[qu']*aveugles sont les voies de la destinée et impitoyable est la volonté des dieux*.» (p.14)

Agamemnon veut renoncer à ce sacrifice douloureux, mais Ulysse et Ménélas ne veulent pas comprendre la souffrance, la douleur et l'hésitation de celui-ci. Pour eux, le pouvoir est tout (*Tu as promis aux Grecs de leur offrir les cités des barbares d'Asie. Veux-tu renoncer au pouvoir ? Tu détruiras un empire pour quelques heures d'amertume ?*, p.15). Leur rêve est de conquérir la Troie et lui (rappellent un aspect essentiel : («*C'est toi qui, depuis la jeunesse, a rêvé la domination des Grecs dans toute l'Asie ? Tu porteras les lumières hellènes dans les cités asiatiques. Ton nom restera à vie dans la mémoire des Grecs*»). (p.15)

Au moment où Agamemnon se rend compte que Kilix n'est pas arrivé chez Clytemnestre, il accuse Ulysse et Ménélas d'avoir empêché de faire parvenir la lettre qui a fait que la reine est arrivée aux portes de la citadelle. Au fur et à mesure que la reine approche, Agamemnon a l'impression que l'orage s'est apaisé. Mais Ulysse lui dit que le vent souffle encore plus fort et que c'est à Agamemnon «*de l'attiser ou de l'anéantir*».

Désespéré, ce dernier se compare aux dieux et veut faire tomber un déluge aux portes de la cité pour qu'Iphigénie n'approche pas d'Aulis :

> Si c'était à moi de décider, Ménélas, le vent frappera mille fois plus fort ! J'ouvrirais les portes du ciel, pour que le déluge arrive aux portes de la citadelle. Personne ne pourra s'approcher d'Aulis. Même pas Iphigénie, l'élue d'Artémise. Le char de la reine sera noyé dans les eaux. Les gens s'éparpilleraient, en se cachant dans les grottes des montagnes. Et l'orage les

> mènerait ainsi, impitoyable, jusqu'à ce que Clytemnestre et Iphigénie arriveraient, épuisées, à Mikene». (p.18)

On y entrevoit, comme dans les pages de la pièce tout entière, l'influence du folklore roumain, en nous rappelant l'épisode de la *Légende du Maître Manole* qui s'adresse au Seigneur pour que la pluie tombe à verse et pour que le vent souffle, afin d'empêcher sa femme, Anne, de venir au lieu où elle allait être murée (donc sacrifiée), pour que le monastère soit élevé. La fondation du monastère représente une sorte de bûcher qui attend l'offrande :

> Il prie le Seigneur : – Verse sur le monde, / La pluie qui inonde, Change les rivières / En torrents sur terre ; / Fais que les eaux croissent, Pour que ma vie, lasse, / Ne puisse avancer ! / Dieu ayant pitié/ Lui obéit et / Fait couler bientôt/ Du ciel, l'eau en flots. (Eliade 1995 : 174)

Il paraît que les dieux provoquent un drame humain et que leur cruauté est sans limites. Quand Agamemnon espère que les dieux vont écouter sa prière, la foule est remplie de joie et se prépare à accueillir Iphigénie.

À la fin du deuxième tableau, il semble qu'Agamemnon se résigne et accepte son destin : «*Il convient que tous se réjouissent dans un jour comme celui-ci* !…»).

L'action du troisième tableau se déroule dans une salle du palais d'Agamemnon, dans l'appartement des femmes. Dehors, le vent continue à souffler, mais doucement. Les premiers personnages qui apparaissent sont Chryséis et Iphigénie, qui se rend compte que le vent souffle sans cesse :

> Dès que nous sommes arrivées à Aulis, le vent nous a assourdis. On dirait qu'il frappait plus fort quand nous nous sommes approchées de la cité. (p.20)

Iphigénie observe que la citadelle est pleine de soldats, dont les yeux «*sont clairs comme les yeux de ceux qui se sont préparés à la mort*.» De même, elle remarque que la mort guette dans les coins de la cité, car ceux-ci sont toujours accompagnés par «*l'ange de la mort*». Iphigénie comprend différemment de Chryséis tout ce qui se passe autour d'elle. Chryséis perçoit les soldats comme représentants d'Eros, pendant qu'Iphigénie les croit des héros.

Avant de savoir qui sera son mari, Iphigénie avoue à Chryséis qu'elle le connaît et qu'elle le regarde sans cesse :

> Mais oui, je le connais. Il est né d'une déesse et ses yeux brillent comme deux flammes. Dans ses bras, le glaive qui n'hésite pas. Son front est illuminé par un astre. Ses bras sont pâles et son pas charmé. (p.21)

Son visage ressemble beaucoup à celui de *Luceafărul* (*Vesper*) décrit par le poète roumain Mihai Eminescu («– *O tu es beau tel qu'apparaît/ Dans un rêve un bel ange, / Mais jamais je ne te suivrai/ Dans ce chemin étrange. Car tout m'inquiète, ton corps, / Ta parole, ta face : Je suis vivante, tu es mort/ Et ton regard me glace*.»). (Eminescu 1984 : 83)

Pendant la discussion avec Chryséis, Clytemnestre, sa mère, fait son apparition et lui révèle que son élu est Achille («*Ton père, le roi Agamemnon, a bien choisi ! Car, de tous les héros venus à Aulis pour l'inattendue expédition, aucun ne dépasse Achille en ce qui concerne la vaillance et la noblesse*». (p.22)

Iphigénie avoue à Chryséis qu'elle a peur de ses pressentiments et de l'amour qui l'a accablée tout à coup. Par la description qu'elle fait de son élu et par les sentiments qu'elle éprouve, Iphigénie se rapproche du mythe roumain *Zburătorul*[4], selon lequel l'amour entre un être supérieur et fantastique et un être mortel se place sous le signe d'une souffrance.

En fait, il s'agit d'un sentiment cultivé aussi par le poète roumain Mihai Eminescu, «*douloureusement doux*.» Son bien aimé est décrit en détail, mais ce qui frappe ce sont ses yeux qui «*brillent comme deux flammes*», image qui apparaît de façon obsédante dans les aveux faits par Iphigénie :

> Je le rencontre partout, à partir du terrible moment où m'a mère m'a annoncé, à Mikene, à l'égard de mes noces qui approchent. Et, depuis lors, je parle sans cesse. Ses lèvres sanglantes, ses yeux profonds, dans lesquelles on ne peut pas regarder, car on s'égare, son front serein, haut et pâle – oh, Chryséis, combien je connais toutes ces choses! Et ses paroles d'amour qu'aucune bouche humaine ne pourra pas les prononcer…. (p.26-27)

Au début, Iphigénie est heureuse, mais, ensuite, elle se rend compte que son père est malheureux. Elle a ressenti cet état au moment où elle est entrée à Aulis, mais elle attribue cela à l'orage et au vent qui ne cessent plus. Après cela, tout à coup, elle est envahie par une crainte terrible et panique. Elle va implorer Clytemnestre de ne pas l'abandonner :

> Ne me laisse pas toute seule parmi tant de personnes inconnues, tous les gens qui se trouvent sous la terre, ténébreux comme des froides vapeurs. J'ai peur des secrets de la terre ! J'ai peur de l'autre monde, des gens de la mort ! (p.24)

Au commencement, Iphigénie pressent la mort et a peur du monde des fantasmes et des ombres :

> Il est très agréable de voir la lumière du jour ! Comme s'est beau d'accomplir sa vie en accouchant des enfants… Mais c'est terrible de quitter avant terme ce monde, de descendre dans la terre, d'être englouti par la nuit, d'être embrassé par les ombres.(p.24-25)

Après ces répliques délirantes, Iphigénie revient à l'amour qui l'a ensorcelée. Elle connaît déjà le nom de son élu. Il ne s'agit pas d'Achille, mais d'un jeune qu'elle rencontre dans ses rêves : («*Tu as raison maman ; je ne le connais pas. Mon bien aimé est dans mon rêve*»).

C'est un démon «*aux lèvres sanglantes et aux yeux profonds qu'on ne peut pas regarder sans se perdre*» et dont le front est «*lumineux, haut et pâle*» et qui a les qualités des

[4] Conformément à la croyance populaire roumaine, l`apparition du sentiment de l`amour est liée de l`existence d`un démon de type mauvais appelé ***Zburătorul***.

personnages (Hyperion dans le poème *Luceafărul* et Toma Nour dans le roman *Geniu pustiu*) du poète roumain Mihai Eminescu, personnages d'une beauté démoniaque.

Chryséis ne comprend pas les mots d'Iphigénie, mais elle lui avoue qu'elle connaît beaucoup de choses sur Achille. Elle sait ce qu'un oracle a prédit une fois à Achille. Iphigénie incite Chryséis à lui dévoiler cette prophétie, car «*les oracles disent toujours la vérité.*» Iphigénie écoute avec intérêt l'histoire selon laquelle Achille se trouve au milieu de deux destins.

Le sort d'Iphigénie est lié à celui d'Achille : Si ce dernier se marie, il aura des héritiers et mènera une vie tranquille, sans gloire et il sera oublié, après sa mort, par les autres. S'il ne se marie pas, il vivra peu, mais son existence sera marquée par des faits héroïques et il restera dans la mémoire de la postérité. Après ces paroles, Iphigénie s'exclame : «*Terrible oracle, vraiment* !» ; et, tout à coup, elle comprend que «*ses noces seront, en même temps, la tombe de sa gloire*.»

Ce premier acte finit par l'arrivée de Clytemnestre qui est troublée par la nouvelle donnée par Kilix qui l'informait du fait que le roi Agamemnon avait ordonné qu'elle devait retourner à Mikene. La lettre apportée par le vieux Kilix n'est pas parvenue à temps. Iphigénie conclut que tout est en vain, car «*ses noces sont différées*». De cette dernière remarque d'Iphigénie, il résulte que les noces ne seront pas arrêtées, mais seulement ajournées. Il s'agira en fait de noces qui diffèrent de celles attendues par les gens de la cité.

Nous espérons avoir bien surpris les changements que Mircea Eliade a faits en voulant offrir à la tragédie grecque une perspective roumaine. Notre exégèse continuera dans de prochaines études qui viseront à mieux circonscrire les traits significatifs d'une pièce de théâtre oubliée dans les tiroirs des metteurs en scène. Le choix du premier acte s'explique surtout par le fait que nous avons tenté de surprendre le côté dramatique du grand savant roumain qui s'est aussi penché sur le théâtre, afin d'être un écrivain complet.

Bibliographie

Alexandrescu, Liliana (2002), *Ficțiunea teatrală în proza lui Mircea Eliade*, in *Viața Românească*, n° 10, Bucureşti, Uniunea Scriitorilor, p.35-56.
Banu, Georges (2005), *Les mémoires du théâtre*, 2e édition, Arles, Éditions Actes Sud, 2005.
Berechet Lăcrămioara (2005), *Corporalitatea imaginii ezoterice în teatrul lui Mircea Eliade*, in *Analele Ştiințifice ale Universității «Ovidius»*, Seria Filologie, tom XVI, Constanța, Ovidius University Press, p.7-13.
Berlogea, Ileana (2000), *Teatrul românesc în secolul XX*, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române.
Ceuca, Justin (1990), *Teatrologia românească interbelică*, Bucureşti, Editura Minerva.
Comarnescu, Petru (1941), *Ifigenia de Mircea Eliade*, in *Revista Fundațiilor Regale*, VIII, n° 2 (februarie), Bucureşti, Uniunea Fundațiilor Culturale Regale, p.472-475.
Demont Paul, Lebeau Anne (2003), *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Librairie Générale française.
Eliade, Mircea (1973), *Fragments d'un journal*, traduit du roumain par Luc Badesco, Paris, Éditions Gallimard.

Eliade, Mircea (1981), *Fragments d'un journal*, 2, traduit du roumain par C. Grigoresco, Paris, Éditions Gallimard.
Eliade, Mircea (1995), *De la Zamolxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti, Editura Humanitas.
Eliade, Mircea (1996), *Coloana nesfârşită. Teatru* (Iphigenia, 1241, Oameni şi pietre, Coloana nesfârşită), prefaţă de Mircea Handoca, Bucureşti, Editura Minerva.
Eminescu, Mihai (1984), *Luceafărul*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
Euripide (1959), *Œuvres complètes*, tome IV (*Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*), texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire, Paris, Société d'Edition «Les Belles Lettres».
Euripide (1983), *Œuvres complètes*, tome VII (*Iphigénie à Aulis*), texte établi et traduit par François Jouan, Paris, Société d'Edition «Les Belles Lettres».
Gandon, Odile (1996), *Dictionnaire de la mythologie grecque et latine*, Paris, Editions Hachette Jeunesse.
Ghiţulescu, Mircea (1986), *Ifigenia de Mircea Eliade*, in *Teatru*, n° 4, p.62-63.
Glodeanu, Gheorghe (1997), *Mircea Eliade sau funcţia ritualică a spectacolului*, in *Buletin Ştiinţific*, seria A, volumul XI, fascicula Filologie, Baia-Mare, Universitatea de Nord, p. 45-53.
Glodeanu, Gheorghe (2001), *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
Munteanu, Elisabeta (1982), *Motive mitice în dramaturgia românească* Bucureşti, Editura Minerva.
Simion, Eugen (2004), *Mircea Eliade romancier*, traduction de Marily Le Nir, Paris, Editions Oxus.
Ştefănescu, Mircea (1941), *Ifigenia, piesă în 3 acte (6 tablouri) de d. Mircea Eliade*, cronică dramatică, in *Curentul*, n° 4672, 16 februarie, Bucureşti.
Vodă-Căpuşan, Maria (1991), *Mircea Eliade - spectacolul magic*, Bucureşti, Editura Litera.

GEORGE COŞBUC - A PEDAGOGICAL APPROACH TO HIS WORK

Horaţiu CATALANO, Assistant Professor, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Even though he did not take up a pedagogical career, Coşbuc is highly appreciated for having been an example of commitment in the vast educational realm and his contributions as a school handbook author, poet, prose writer, chronicler, translator of pedagogical and belletristic works, encyclopaedist by science and culture popularisation columns, kindergarten teacher and school teacher for a while, are worth considering.
The first examples of educators were his parents, who, in an unhappy moment of his childhood (during the 1872-1873 school year he catches cholera and interrupts school since the second grade), make a two-seat desk for him, where Georgică was 'playing school'.

Keywords: teacher, translator, Casa Şcoalelor, textbooks, nursery rymes

Educational influences

Jointly with Sebastian, the poet's father, a contribution to the shaping of the future intellectual is provided by Maria, the poet's mother, the daughter of vicar Luca Avacum from Telciu, born in 1828, who, being a mother orphan, is taken by her uncle, vicar Ioan Marian from Năsăud, who enrols her at the so-called Girl School. At the age of fifteen, Maria becomes Mrs. vicar Coşbuc, by her marriage to vicar Sebastian Coşbuc, a Greek Catholic priest.

The future poet begins his education in 1871 in Hordou, in the first grade conducted by the young graduate of the Gherla Schoolmasters Preparatory School, Procopiu Rusu, a student of the prominent pedagogue Vasile Petri. According to the school account by the end of the 1871-1872 'scolastecu' year of the Greek Catholic confessional school of Hordou : *'For five years and a half, George Coşbuc has been graduating from the 1st grade by virtue of average 1, obtained at all fifteen school subjects'* (the grading system being different from today's one).

George Coşbuc's pedagogical thinking is influenced by the conceptions about education of the Năsăud schoolmasters and teachers, totally devoted to the Western educational systems of the great European pedagogues, such as Vasile Naşcu, Vasile Petri and Vasile Grigore Borgovan. They were not the only ones who implemented the new wave of the Enlightenment sciences spread by such outstanding representatives of world pedagogy as J.J. Rousseau, Pestalozzi, Herbart and Diesterweg. Some of them had attended the Romanian pedagogy school from Transylvania – in Deva, Gherla or Năsăud, training such disciples as Procopiu Rusu, Ioan Miron, Ioan Ionaşcu, Iacob Pop, Theodor Rotari, Maxim Pop, Cosma Anca and so forth.

As for the 4th grade, he attends it at the Năsăud 'Norma', the former 'Normal-Hauptschule', a school facility that in 1861 had obtained the approval of tutoring the courses in Romanian and was a nursery for the future Romanian grammar school of Năsăud, created

150 years ago, on October 4th, 1863. The teachers that honoured this school include the schoolmasters Theodor Rotar and Cosma Anca, graduates of the Pedagogical Institute from Prague, which was preparing future pedagogues in the spirit of Herbart's and Pestalozzi's innovating ideas. In the summer of 1876, on June 21st, George Coşbuc obtains a 'Testimoniu scolastecu', according to which he will enrol himself in the 1st grade of the Năsăud 'Romanian Frontier Guard Upper Grammar School'.

Between 1876 and 1884, George Coşbuc attends the courses of the Năsăud high school (grammar school) and in the 8th grade he is elected president of 'Virtus Romana Rediviva', the Năsăud pupils' reading society and during the December 9th, 1883 meeting, George Coşbuc makes a speech, from where we glean : *'Before beginning our literary activity I would like to say a few words, however not for the sake of tradition, but arisen from the need of being said. Young used to say : « He that remains only in the circle of his thoughts will remain simply poor for ever. », meaning that whoever does not bother doing extra learning will forever lack knowledge, just like a piece of wood. This sentence of the great German philosopher expresses a deep truth, even though it is very obvious. This truth must have guided the students of this grammar school who laid the foundation of our society. They started the work, but we have to continue it, if we still have the ability of understanding Young's sentence'.*

The years spent in Năsăud were productive. Here the young poet creates more than two hundred poems and the memories of his high school years will be valorised in such short stories as *'Heu Qualem Portentum', 'Preparations for the High School Graduation Degree', 'That Which One Most Forchets Soonest Comes To Pass'* etc.

The period of the Schools Division and of the Ministry of Training, Cults and Arts

The relationship with the great schoolman Spiru Haret, which exceeds the formal part, became solid on March 22nd, 1902, when minister Spiru Haret appointed the young Transylvanian head of the 'administrative and correspondence department' within the Schools Division Administration, by the Decree no. 3308 dated March 22nd, 1902 (acc. to 'Arhiva Someşană' ('Someş Archives'), the stock of 'Casa Şcoalelor' ('Schools Division') – file no. 3 of 1902). Henceforth Coşbuc would tie up his life to this institution till the last year of his existence.

The positions held here by Coşbuc vary in terms of responsibility, as they were influenced by the political life of those times and in close connection to the position of minister of Haret. After the government's change, at the end of 1904, the poet only holds the position of reviewer ; then, since the spring of 1907, after Haret's reinstallation as a minister, he was the 'head of the extra-school activity control department' until 1909.

Coşbuc's long experience as a newspaper man (at the Sibiu 'Tribuna' ('Tribune'), 'Foaie interesantă' ('Interesting Sheet'), 'Lumea ilustrată' ('Illustrated World'), 'Vatra' ('Hearth')) will make Haret trust him ; thus, two months after the publication of the 'Albina' ('Bee') magazine, he would include him amongst its editors alongside Constantin Rădulescu-Motru, Petru Gârboviceanu, Gheorghe Adamescu, Petru Dulfu and others.

The more than 100 columns - social-cultural and educational in character – are the living proof of the poet's vast outlook and talent as a story teller, which he was cultivating most persistently in order to be understood as much as possible by 'the numerous ones'.

In such columns as 'Kitchen Physic', 'The Devilish Spirits', 'Spells and Charms', 'Magic Formulae & Diseases', 'The Lady Doctor of the Village' etc. he would try to ridicule the people's fear and trust in *the old village women* who were practising 'medicine' according to the sign interpretations : *'Isn't it worth laughing, Romanians, to go to sign interpreters to tell you beforehand whether you will win in a trial or not ? Why not counting the poles of a stable and if they are even you will win and if they're odd, you won't ! 'Cause sign interpreters have as much knowledge as the poles'.*

As a crowning of his prolific activity in the first period of his collaborations with the 'Bee', upon Haret's advice Coşbuc will gather a large amount of his columns published in the periodical magazine in a leaflet that saw the light of day under the *'From the Prejudicial Superstitions of Our People'* title. This leaflet is edited at the *'Schools Division'* and is spread in all rural libraries.

Out of Spiru Haret's initiative, the 'Semănătorul' ('Sower') magazine sees the light of day on December 2nd, 1901 under the 'Weekly Literary Magazine' subtitle, its managers being the poets Alexandru Vlahuță and George Coşbuc.

The two classic poets running the magazine would see in 'sowerism' the creation of a literature 'for the people' and the goals pursued by it would have to be directed onto a 'democratic line'.

In the fall of 1902, minister Spiru Haret, out of his desire to boost the activity of the rural libraries, created by him by amending the *'1896 Elementary and Normal-Elementary School Education Act'*, urges the writers George Coşbuc and Alexandru Vlahuță, employees of the Schools Division, to systematically travel all throughout the country's counties in order to guide the schoolmasters in the cultural work editions.

Apart from this legislative initiative of creating rural libraries, Spiru Haret has the initiative of making village 'cultural clubs'. The origin of these clubs can be read about in the *'Report Addressed to His Majesty, the King, on the Activity of the Minister of Public Training and Cults'*, drawn up by minister Spiru Haret in 1903 : *'In 1898, Mr. I. Antonescu, a school reviser of the Putna county, had the idea of organising schoolmaster meetings, with an aim to have conference amongst them both for their own training and to the village people's benefit. As this idea was good, it was recommended by the ministry and then it was enforced in other counties, as well. This was the very origin of the cultural societies.'* (In 1902 there were 444 operating – the author's note), (op. cit., p. 147).

In the same 'Report', at page 115 (appendices) we find a letter of minister Spiru Haret, recorded on October 28th, 1902, where he requests the aid of Mr. Coşbuc and Mr. Vlahuță for supporting the village cultural societies by their presence : *'Out of the initiative of the Schools Division (an institution incorporated on March 9th, 1896, which at first had the responsibility of building schools and organising cultural societies and conferences – the author's note), as many as 20 people's libraries were founded within the elementary schools... The schoolmasters thus have to be guided in this direction and I think that the right persons for this job are you (Mister Coşbuc – the author's note) and Mister Vlahuță, both of you distinguished literates, who are aware of our peasant's needs, who know how to write and speak the true language of what we pursue. You, in your capacity of clerks of the Schools Division, have the obligation of visiting at least four cultural centres in the country per*

month, in the days when the schoolmasters gather, and to show them how they should use the rural library.'

As a result of this request, Coşbuc will roam through the Romanian villages in the capacity of guide and lecturer at the cultural societies, tutoring on various topics - to our surprise, today's university lecturers. Without having a special teaching training, his tact was perfect. In the hundreds of conferences presented in front of the rural audiences, he succeeds in deputising the absence of school as institution for the large mass of peasants, by the way in which he rendered the scientific knowledge accessible, without disregarding his listeners at all, not for a second.

After less than three weeks from the aforesaid letter of Haret, Coşbuc takes his recommendation seriously ; the press of that time thus finds him in such a first incursion in the Neamț county : 'Mr. George Coşbuc, who works with the Schools Division attached to Romania's Ministry of Cults, left for the Neamț county, where he will lecture several conferences to the schoolmasters…" ('Familia' ('Family') – November 24th, 1902). 'In November, Mister George Coşbuc paid visits to several townships of our county. On this occasion and after our insistences, he accepted to be included amongst the collaborators of the 'Propăşirea' ('Prosperity') magazine, promising us his entire support.' - Piatra Neamț, no. 1/1902. The same thing would be let know to readers by the Iaşi 'Evenimentul' ('Event') newspaper, too (no. 223 from 1902), which was a piece of news accompanied by a vast feature report on the poet's journey from Piatra Neamț to Rediu.

Coşbuc's greatest concern was illiteracy, correlated to the social status of most village people : *'The villagers either cannot read, or they cannot find time or they will not. The mayors do nothing, they do not take it seriously, do not gather the people or they do gather them, but by force.'* (B.A.R.Mss. 'Variants, Attempts' – portfolio VII).

In 1909, Coşbuc takes measures for the publication of the second book of the *'Conferences'*, which includes 42 titles, amongst which : *'Why It Is Good to Have a Piece of Land Near Schools That Pupils Could Work', 'Better Unborn Than Untaught', 'Let Girls Attend School', 'Why the Township Inspector Comes', 'The School's Benefits'* and so on, lectured by schoolmasters from the following counties : Brăila, Dâmbovița, Dolj, Teleorman, Vlaşca, Suceava, Argeş, Ilfov, Roman, Neamț and Constanța.

Since March 1907, George Coşbuc is appointed *'head of the extra-school activity control department'*, where a *'reviewer'* (Alexandru Vlahuță) and a *'cultural researches and people's libraries inspector'* (M. Sadoveanu) report to him.

In this capacity he had the mission of selecting the most precious manuscripts of unpublished books from among the ones printed at the Schools Division's publishing house and not only and to recommend them for purchasing or editing purposes. The goal had in mind by the Schools Division by the purchase of the best books was to spread them to the people's libraries attached to the elementary schools. The new mission is again taken very seriously by the poet (as usual). The reviewed books were being thoroughly analysed in terms of content, style, language, artistic form etc.

The status of handbook author

Like Eminescu, Coşbuc was preoccupied by the editions of the language used in handbooks. He notices that the didactic literature *'... does not take into account those who*

make efforts for establishing the literary language. Not even the press… No one, except those who tackle with it. Instead of being taken by the hand and guided by the poetic literature, it (the didactic literature – the author's note) goes by itself. How many of our literary writers know what a didactic literature we have and how it is written ? If we have schools, we must have school books ; who should write them up ? Especially the elementary school books. Do the authors of these books keep pace with the language of the poetic literature ?

We do not care much about that, do we ? We don't bother. This is the school's job. In that case, our effort of establishing a sole unseparated literary language is in vain.' ('Epoch' – Bucharest, no. 34 of December 29th, 1896).

The interest in school handbooks was aroused to him by a group of teachers headed by PhD Barbu Constantinescu, who had undergone thorough studies with Ziller (a partisan of Herbart) ; he was a teacher at the Bucharest 'Matei Basarab' High School and a professor at the Faculty of Theology ; he was also the founder of the first Frobel School in Romania and the principal of Society's Normal School for Teaching the Romanian People.

Upon Slavici's recommendation to his friend, B. Constantinescu, George Coşbuc is co-opted in the group that draws up three school handbooks, ever since his first year of his presence in Bucharest (1890).

Between 1890 and 1913, Coşbuc, in collaboration or alone, signs the following handbooks :

1. 'Ancient History in Biographies' – by PhD Barbu Constantinescu, upon the initiative and with the help of the associated teachers and professors PhD Barbu Constantinescu, D.A. Laurian, Th.D. Speranția, George Coşbuc, G.P. Constantinescu and Calistrat Orleanu - Bucharest, 1890.

2. 'Romanian Book for Reading Purposes' – by PhD Barbu Constantinescu, upon the initiative and with the help of the associated teachers and professors PhD B. Constantinescu, D.A. Laurian, Th.D. Speranția, George Coşbuc, G.P. Constantinescu and Calistrat Orleanu – 1st edition, the Ploieşti 'Progresul' ('Progress') publishing house, Part II (1890) and Part III (1891).

3. 'The New Romanian ABC Book' – by PhD Barbu Constantinescu, upon the initiative and with the help of the associated teachers and professors PhD B. Constantinescu, D.A. Laurian, Th.D. Speranția, George Coşbuc, G.P. Constantinescu and Calistrat Orleanu – the Ploieşti 'Progress' publishing house, 1891 (in two editions : one of them simple and the other one with images).

4. 'Reading Book for All Romanians', 'Romanian Acts and Words' – drawn up by George Coşbuc – 'I.V. Socecu' graphical facility – Bucharest, 1889.

5. 'Reading Book for Secondary and Vocational Schools' – by Alexandru Vlahuță and George Coşbuc – the publishing house of the Socecu bookshop – Bucharest, Part I, 1902.

6. 'Reading Book for the 2nd Rural Division' – drawn up by George Coşbuc, G.A. Dima, G.N. Costescu and G. Stoinescu : 1st edition – the 'Simitea' publishing house, 1st edition - Craiova 1908, 2nd edition – Ploieşti, 1910.

7. 'Reading Book for the 3rd Rural Division' – year II – by George Coşbuc, G.A. Dima, G.N. Costescu and G. Stoinescu – the 'Samitca' publishing house, 1st edition – Craiova, 1908, 2nd edition - Ploieşti, 1910.

8. 'Reading Book for the Urban Elementary 4th Grade' – by George Coşbuc, G.A. Dima, G.N. Costescu and G. Stoinescu – the 'Progresul' publishing house, 1st edition – Ploieşti, 1908 (2nd edition : 1909, 3rd edition : 1910).

9. 'Reading Book for the Urban Elementary 3rd Grade' – by George Coşbuc, G.A. Dima, G.N. Costescu and G. Stoinescu – the 'Samitca' publishing house – 1st edition, Craiova, 1909.

10. 'Reading Book for the Urban Elementary 2nd Grade' – by George Coşbuc, G.A. Dima, G.N. Costescu and G. Stoinescu – 3rd edition, Bucharest – the 'Carol Göbl' publishing house, 1910.

11. 'Reading Book for the Urban Elementary 2nd Grade' – by George Coşbuc, G.A. Dima, D.D. Pătrăşcanu, Spiridon Popescu, V. Strioescu and Ilie Lupu – 4th edition, Bucharest, 1913 (5th edition : the 'Flacăra' ('Flame') publishing house, 1916).

12. 'Reading Book for the Urban Elementary 3rd Grade' – by George Coşbuc, G.A. Dima, D.D. Pătrăşcanu, Spiridon Popescu, V. Strioescu and Ilie Lupu – 2nd edition, Bucharest, 1913.

13. 'Reading Book for the Urban Elementary 3rd Grade' – by George Coşbuc, G.A. Dima, D.D. Pătrăşcanu, Spiridon Popescu, V. Strioescu and Ilie Lupu – 1st edition, Bucharest, the 'Flame' publishing house, 1913.

We deem that this is for the first time when the didactic author George Coşbuc is acknowledged his due rights by the publication of the entire list of the school handbooks whose author or collaborator he was.

There were also some other attempts of drawing up complete lists by : G. Scridon and G. Domşa – *'Bibliography'* (*George Coşbuc*) - Bucharest, the Academy's publishing house, 1966 (p. 138-141) ; Rafila Triteanu, in *'Studies about Coşbuc',* p. 304-305 ; Isidor Cremer, in the 'Pedagogy Magazine' - no. 10, 1966, p. 75-87 ; I. Negoiescu, in the 'Literary History and Theory Magazine' - no. 11, 1966, p. 267-280 ; and by Anton Buta, in 'George Coşbuc – a School Handbook Author', in 'Ethnic-Cultural Studies and Researches', book XI, Bistrița, 2006, p. 21-96.

Coşbuc's first important contribution can be found in Barbu Constantinescu's 1890 'Reading Book', about whose principles we find out from the foreword signed by the author, however ideas of Coşbuc can be picked up from its lines.

First of all, the authors of this handbook attack the grafting of the pedagogical ideas that have nothing to do with the Romanian educational system, accusing their taking over without adaptation to the Romanian specificity, which also holds true in case of the 1895 School Education Act – in some parts (for example, the zero grade from the French system, inserted in our law without adaptation, jointly with the preparatory group).

Upon drawing up the handbook, Coşbuc contributes with approximately 45 short poems, all of them unsigned, but which reveal him by the content and technique.

It is still in this pioneering period in the educational field that the young Transylvanian poet will be contacted by B. Constantinescu (an admirer of Coşbuc's poetry and talent) for the appearance of the 39th edition of the 'ABC Book', which would be published under the 'New Romanian ABC Book' name (1819).

These handbooks (the two of them, to which the 'Ancient History in Biographies' should be added) are not followed by other editions, because the head of the editors' group

(B. Constantinescu) passes away in November 1891. Nonetheless, many of the poems unsigned by Coşbuc would be taken over (still unsigned) in some other books – didactic in character – or in anthologies for children.

In 1899, Coşbuc will edit a reading book 'for all Romanians', entitled 'Romanian Acts and Words', which includes historical short stories, poems from various authors and a few original republications.

His activity within the Schools Division in the company of Al. Vlahuță will give birth to the preparation of a handbook : *'Reading Book for Secondary and Vocational Schools'* (1902). Most of the handbook comprises poems from Alecsandri, Eminescu, Coşbuc, Şt.O. Iosif, folk poems ('Miorița', 'Meşterul Manole' ('Master Manole')), prose from Al. Odobescu, N. Bălcescu, D. Bolintineanu, Al. Vlahuță, B.Şt. Delavrancea, these pieces for reading purposes being accompanied by brief biographical descriptions of the authors at the footnotes.

In 1901, Spiru Haret decides part of the elementary grades 'didactic books' to undergo a competition, the goal had in mind being twofold : on the one hand the elaboration of better handbooks, which may lead to the curriculum universalisation, and on the other hand the price reduction of the school books by the elimination of the author competition.

The school handbook selection commission, composed by 10 elementary school teachers, its president being D. Aug. Laurian, included Coşbuc (in sub-commission II). This commission will deploy its activity in the spring of 1902 and will thoroughly check up fourteen handbooks suggested for homologation purposes. The presence of Coşbuc in this commission was not by chance : appreciated by Haret for his literary activity and especially for the didactic experience of a steadfast school handbook author and co-author, the poet had the minister's endorsement for selecting the literary texts from the handbooks suggested to the commission.

The handbook modification project initiated by Haret in 1901 would only be put into practice since 1908, when a competition for the elaboration of reading books and ABC books is announced, three being decided for each handbook.

27 ABC book manuscripts, 8 manuscripts for 2nd grade reading books and 6 manuscripts for the 3rd grade and the 4th grade each entered the competition. It is perhaps still upon the recommendation of minister Haret that Coşbuc is appointed in this competition as the head of a group composed of G.A. Dima (a natural sciences teacher), G.N. Costescu and G. Stoinescu (elementary school masters of Bucharest). In this composition, the group headed by Coşbuc presents to the commission the reading books for the 2nd, 3rd and 4th grades.

The correction and prize awarding commission, composed of G. Bogdan-Diucă (president), G.P. Salvin (schoolmaster), Sava Atanasiu and C. Giurescu (teacher), C.C. Vîlceanu (elementary school teacher) and Şt.O. Iosif (literate), awarded four prizes for the ABC book, two for the reading books for the 2nd and 3rd grade each and three prizes for the 4th grade.

The group coordinated by Coşbuc obtains the 1st prize for all the reading books set out to the commission, the parts related to the natural sciences, the country's history and physics-chemistry being highly appreciated.

Upon elaborating these handbooks (1908), Coşbuc was in his creation climax, he had published all his four poem collections, a large part of his translations, he was already a

corresponding member of the Romanian Academy (which is a title appearing on the handbooks), being surrounded by exceptional didactic collaborators. All these make the handbook event a successful moment in the history of the Romanian school education.

Another stage of the school handbook drafting in which Coşbuc takes part (and the last one, in fact) is 1913–1916.

The new group, headed again by Coşbuc by elections, was composed of specialised teachers and experienced schoolmasters. Appeared at the 'Flacăra' ('Flame') Graphic Art Institute, the four handbooks were edited by the following group : George Coşbuc (literate), G.A. Dima (sciences teacher), D.D. Pătrăşcanu (history teacher and literate), Spiridon Popescu (teacher and literate), V. Stroiescu and Ilie Lupu (school-masters).

This moment from the school life is put down in the press of that time : 'This year, the didactic literature gets enriched by a series of books for the elementary grades, meant to mark out a new stage in the evolution of this literature. In order to boost the didactic literature again, the outstanding poet Coşbuc, the exact and charming prose writer Pătrăşcanu and the vigorous Spiridon Popescu, jointly with some of the most appreciated authors of didactic books so far, drew up a series of didactic works for the elementary grades, thus putting into practice a great though of national education with the modest instruments of the elementary school education.' ('Flacăra' ('Flame') – year II, no. 48 dated September 14th, 1913, Bucharest).

The concept of these handbooks is in line with those from 1908-1910, by taking over many reading texts and by how the content was set out. The echoes in the world of school were highly positive. The content of these handbooks will be adopted by entire generations of pupils and teachers, even after the poet's death.

The only paradox, which could be speculated by those who came into contact with these ideas and concepts about the poet's education, might arise out of the absence of institutionalised studies that he did not attend ; we therefore deem it extraordinary that George Coşbuc, by consistent autodidact endeavours, gets to grasp the essence of the educational act not only in school, but even in the field of ethno-psychology. His participation, alongside Ovid Densuşianu and Constantin Rădulescu-Motru, in the initiation of the scientific action meant to bring contributions to the knowledge of the Romanian people's psychology, by signing a *'Romanian People's Psychology Questionnaire'* with them (hosted by the 'New Romania' magazine) is a solid argument.

The status of translator of pedagogical works

Around 1903, a 'Pedagogical Library' sees the light within the Schools Division. Upon Spiru Haret's request, C. Meisner, a former general inspector for elementary education and a teacher at the Iaşi 'Vasile Lupu' School, draws up a scheme of the works in the field of universal pedagogy.

The same 'Report' submitted by Haret specifies at p. 176 : *'... a more important measure that I took, but which will require several years to be fully accomplished, is to create and publish the pedagogical library for elementary teachers. It will comprise a collection of the best pedagogical writings of foreign and Romanian authors, all of them published in Romanian and put up for sale at the lowest price possible. The scheme of the first series from*

this collection was made by Mr. C. Meisner and each of the writings from this list will be entrusted to a competent person for being translated :

- *'Didactica Magna' – by I.A. Comenius ;*
- *'Leonard and Gertrude' – by I.H. Pestalozzi ;*
- *' How Gertrude Teaches Her Children' – by I.H. Pestalozzi ;*
- *'The Girl's Eduaction' – by Fénelon ;*
- *'Émile' – by J.J. Rousseau ;*
- *'Introduction to Herbart's Pedagogy' – by Chr. Ufer ;*
- *'Pedagogical Psychology for Normal Schools' – by E. Martig.*

The 'Leonard and Gertrude' writing, by I.H. Pestalozzi, is given to Mr. I. Rădulescu-Pogoneanu and it will be published soon.'

Meisener was specifically suggesting the foreign texts that would be translated. Thus, for J. Locke he suggested the utilisation of the "John Lock's Gendanken uber Erzienhung. Mit Eleintung und Ammercungen von Dr. E. von Sallwurck, 2 Aflage, 1 Band" German edition.

George Coşbuc is requested by Spiru Haret for these translations, as he was known to be a very good speaker of and literate in German.

The first pedagogical work translated by Coşbuc sees the light in 1908 under the Romanian title of „*Introducere în pedagogia lui Herbart*" (*'Introduction to Herbart's Pedagogy'*), by Chr. Ufer, a real school principal of Altenberg – the translation of the 8th edition, the Romanian version being reprinted in 1914, 1919 and 1924. Even though this Romanian version does not indicate the translator's name on the cover, it was undoubtedly translated by Coşbuc, conclusive arguments in this regard being found in the 'Yearly Book. The Schools Division's Activity in 1907-1908' - Bucharest, 1909, p. 377. The translation of the '« Introduction to Herbart's Pedagogy » by Geroge Coşbuc' writing was paid from the Schools Division's fund. The B.A.R. has the manuscript of the work no. 2933 written by Coşbuc. The 'Translation by George Coşbuc' note at Ufer's work is specified on certain works printed after World War One by the Schools Division, in the 'Pedagogical Library', for instance at page 44, on the back cover, while also indicating the publications appeared in this collection so far. We owe this discovery to I. Cremer, which he valorises in the 'Pedagogy Magazine' no. 10/1966.

This paper gets the school people familiar with Herbart's pedagogical works. Coşbuc inserts some text shortenings, providing to the readers the awareness of the 'Anchor' ideas of Herbart's work. Furthermore, Coşbuc shuffles in the lines and comes up with original ideas about the text or even with polemics. Coşbuc was refractory to Herbart's and his disciples' ideas. This conclusion can be drawn after the thorough analysis of the aforementioned manuscript, where the translator, in its well-known sarcastic style, contradicts some of the author's ideas, as Eminescu had done it before, in a letter sent from Berlin on May 5th, 1874 : 'In Vienna I lived under the baneful influence of Herbart's philosophy.' (Mircea Ştefan, p. 133).

What is more, G. Coşbuc gets closer to philosopher and pedagogue John Locke, to whom he pays more attention in terms of space and time.

Using the German version of John Locke's pedagogical ideas, Coşbuc however compares the German translation to Pierre de Coste's French version, as we find out from the foreword of Mioara Cimpoieş' foreword from 1971, p.14.

Coşbuc's translation was a very special event, as the need of such works was being strongly felt in the young pedagogical community of the beginning of the century, the positive reviews from the press of that time confirming that. 'The General Magazine of School Education', created by Spiru Haret in 1905, in its July 1st, 1910 issue, publishes a review of Chr. Ufer's paper and another one of J. Locke, both of them translated by Coşbuc. C. Diaconescu, the author, stated in a competent viewpoint : *'One of the healthiest ideas that the Schools Division institution put into practice is the publication of most important pedagogical and didactic works.*

Even though the number of the papers is limited (7-8), the choice was very inspired. The newest books of this kind include those printed and translated with the aforesaid titles. They were used on the occasion of the last schoolmasters promotion examination ...'. As for Locke's translation, the author says : *'Here is a book that will be easily read by any educator that will have it in his hand, as it is written in a very easy style and does not include abstract science, but only a series of very logic pieces of advice put down with tact and much common sense.'* (p.150).

In 1908, G. Coşbuc is asked by minister Haret to translate the *'Pedagogical Psychology'* handbook (Coşbuc being the first one to use this term in our didactic literature, as T. Bogdan states in the 'Psychology Magazine' – no. 1 / 1961, p. 64) for normal schools. The handbook author was the Principal of the Schoolmaster Seminar from Bern and till the appearance of this handbook he had already had a pedagogy one and a pedagogy history one printed. This book here circulated not only in the schools of Switzerland, but also in some other countries of Central Europe where German was being used in schools.

We face again a paradoxical situation. The Romanian version of the paper does not indicate the translator's name on the cover, yet it is Coşbuc. The historical character and the nature of such a work compel us to bring arguments for such a statement. Thus, the 'Schools Division's Year Book for 1908-1909' (Bucharest, p. 34) explicitly states that that year (1908 - the author's note) Coşbuc received the task of translating Emanuel Maring's book. The B.A.R. has a copy, donated by G. Bogdan-Duică upon Elena Coşbuc's advice, where the donator specifies that it is the very copy translated by Coşbuc. Part of the manuscript of the first part is in Portfolio VII, Mss. 8. Another argument is the appearance, after World War One, of publications printed by the Schools Division, behind which Emanuel Martig's book is specified as having been *'translated by Coşbuc'*.

Coşbuc's translation is rather *'an exceptional adaptation and an outstanding processing ... The didactic and literary qualities with which Coşbuc's inspired quill pen endowed this handbook made it persist in school even after the philosophical content had been long exceeded ... circulating in our normal schools for three decades.'* (T. Bogdan, p. 56).

Part of his pedagogical conceptions ensue from the processing of this book of Martig : a supporter of intuitive school education and against memorisation and politics in school, Coşbuc is the partisan of the idea that the environment plays a decisive role in human development.

Conclusions

We deem that the approach of such a topic cannot appear to be late or inadequate, because the quarter of century completed by the poet to the benefit of the Romanian school and culture should not be neglected.

Traditional and innovative, kind and acid, Coşbuc contributed - as he knew best - to the development of the instruction and education specific to the beginning of the 20th century.

The quarter of century dedicated to folk school and culture, when he elaborated handbooks, literary anthologies, when he wrote poems for children, hundreds of columns of popularised science (166 of them only in the 'Bee'), studies about the folklore language, when he had original and innovating initiatives as a clerk of the Schools Division (the creation of strolling libraries, the unique curriculum for the culturalisation conferences, the construction of new school facilities), when he translated fundamental works for the pedagogical community of his time, when he reviewed dozens of books in his capacity of reviewer at the same school institution, when he was author and co-author of 14 school handbooks, the creator of the literature for children in Romania - as George Călinescu stated – gives an account of a huge work devoted to education, which could very well constitute a real pedagogical work of this poet.

Bibliographical references

Bogdan, Tiberiu, *George Coşbuc and School Psychology,* in the 'Psychology Magazine', no. 1, 1961;

Buta, A. (2006), *George Coşbuc – A School Handbook Author*, in 'Ethno-Cultural Studies and Researches', book XI, Bistrița, p. 21-96;

Catalano, C., *George Coşbuc's Library*, 'The Museums' Magazine', no. 3/1981;

Catalano, H., (2009), *George Coşbuc – Pedagogical Contributions*, in 'Ethno-Cultural Studies and Researches' – a magazine of the Bistrița-Năsăud Museum Complex, 2007, XII, p. 73- 133

Cimpoieş, M., (1971), *A Few Thoughts About Education,* The Didactic and Pedagogical publishing house, Bucharest;

Coşbuc, G., (1909), *Folk Conferences Tutored by Schoolmasters at the Cultural Societies,* "Voința Națională" ('National Will') printing house, Bucharest;

Coşbuc, G., (1904), *Crestomathy for all Romanians*, "Clemența" ('Clemence') printing house, Bucharest;

Coşbuc, G., (1960), *About Literature and Language*, The State Publishing House for Literature and Art, Bucharest;

Coşbuc, G., (1953), *From the Prejudicial Superstitions of Our People,* The State Publishing House for Literature and Art, Bucharest, 1953;

Coşbuc, G. (1911), *From the Basarabs' Country,* 'C. Sfetea' Graphic Arts Institute, Bucharest;

Coşbuc, G. (1903), *Form Our People*, 'Gutenberg' printing house, Bucharest;

Coşbuc, G. (1925*), The Enemy Amongst Us,* "România nouă" ('New Romania') printing house, Bucharest;

Cujba, S. (1896), *Short Stories from Childhood*, "Librăria" ('Bookshop') publishing house, C. Sfetea, Bucharest;
Cremer, I., *George Coşbuc and the School people*, in the 'Pedagogy Magazine', no. 10 / 1966;
Cremer, I. (1960), *Our Classic Writers and the School Problems*, The Didactic and Pedagogical publishing house, Bucharest;
Fochi, A. (1976), *George Coşbuc and Folk Creation*, Minerva publishing house, Bucharest;
Husar, Al., *George Coşbuc's Culture,* in the Literary History and Theory Magazine, no. 2 / 1968;
Kirileanu, G.T., *A Report on Poet George Coşbuc About a Few Schools from the Neamț County*, in "Apostolul" ('Apostle'), no. 3-4, Piatra-Neamț, 1902;
Locke, J. (1907), *A Few Ideas on Education (a translation by George Coşbuc),* book I, the Schools Division's publishing house, Bucharest;
Manoliu, S. (1930), *The Icon of a School from a Romanian Country Part*, Năsăud;
Martig, E. (1926), *Pedagogical Psychology for Normal Schools*, the Schools Division's publishing house, Bucharest;
Şotropa, V., Drăganu, N. (1913), *Năsăud Schools' History,* 'G. Matheiu' printing house, Bistrița;
Ufer, Chr. (1908), *Introduction to Herbart's Pedagogy,* the Schools Division's publishing house;
Velea, S., *George Coşbuc and the Action of Enlightenment,* R.I.T.L., no. 3, 1966;
Velea, S., *George Coşbuc's Publicistics,* 'Literary History and Folklore Studies and Researches', no. 3-4, 1963;
Veriş, S., *George Coşbuc – a Magazine Editor and Guide,* 'Language & Literature', no. 11 / 1966;
Torouțiu, I.E. (1931), *Literary Studies and Documents*, 'Bucovina' Graphic Arts Institute;
*** "Albina" ('Bee') – periodical magazine, the 1897-1903 collection;
*** 'The Schools Division's Year Book' for 1907-1910;
*** 'The Year Book (Curriculum) of Năsăud's Romanian Greek-Catholic Upper School' for 1876-1884, Năsăud;
*** "Arhiva Someşană" ('Someş' Archives') (the old and the new series) between 1926 and 1977, Năsăud;
*** 'The State's Archives', Bucharest. Fund: 'The Schools Division';
*** The Romanian Academy's Library – Fund: 'Coşbuc', Portfolio VII (Mss);
*** 'Romanian Reading Book' – PhD B. Constantinescu, out of the initiative and with the support of the associate teachers and professors PhD Barbu Constantinescu, D.A. Laurian, Th.D. Speranția, George Coşbuc, G.P. Constantinescu and Calistrat Orleanu, 1st edition, Ploieşti, "Progresul" ('Progress') publishing house, Part II - 1890 and Part III - 1891;
*** 'Reading Book for All Romanians', 'Romanian Acts and Words', drawn up by George Coşbuc, I.V. Socecu Graphic facility, Bucharest, 1889;
*** 'Reading Book for Secondary and Vocational Schools', by Alexandru Vlahuță and George Coşbuc, Socecu's bookshop's publishing house, Bucharest, Part I, 1902;

*** 'Reading Book for the 2nd Rural Division' – drawn up by George Coşbuc, G.A. Dima, G.N. Costescu and G. Stoinescu – 1st edition, 'Samitca' publishing house, Craiova, 1908; 2nd edition, Bucharest, 1910;
*** 'Reading Book for the 3rd Rural Division', year II, by George Coşbuc, G.A. Dima, G.N. Costescu and G. Stoinescu – 1st edition, 'Samitca' publishing house, Craiova, 1908; 2nd edition, Ploieşti, 1910;
*** 'Reading Book. 4th Urban Elementary Grade', by George Coşbuc, G.A. Dima, G.N. Costescu and G. Stoinescu - "Progresul" ('Progress') publishing house, 1st edition, Ploieşti, 1908 (2nd edition : 1909, 3rd edition : 1910);
*** 'Reading Book for the 3rd Urban Grade', by George Coşbuc, G.A. Dima, G.N. Costescu and G. Stoinescu – 'Samitca' publishing house, 1st edition, Craiova, 1909;
*** 'Reading Book for the 2nd Urban Elementary Grade', by George Coşbuc, G.A. Dima, G.N. Costescu and G. Stoinescu – 3rd edition, Bucharest, 'Carol Göbl' publishing house, 1910;
*** 'Reading Book for the 2nd Urban Elementary Grade', by George Coşbuc, G.A. Dima, D.D. Pătrăşcanu, Spiridon Popescu, V. Stroiescu and Ilie Lupu – 4th edition, Bucharest, 1913 (5th edition – "Flacăra" ('Flame') publishing house, 1916);
*** 'Reading Book for the 3rd Urban Elementary Grade', by George Coşbuc, G.A. Dima, D.D. Pătrăşcanu, Spiridon Popescu, V. Stroiescu and Ilie Lupu – 2nd edition, Bucharest, 1913;
*** 'Reading Book for the 4th Urban Elementary Grade', by George Coşbuc, G.A. Dima, D.D. Pătrăşcanu, Spiridon Popescu, V. Stroiescu and Ilie Lupu – 1st edition, Bucharest, "Flacăra" ('Flame') publishing house, 1913;
*** 'Ancient History in Biographies', by PhD Barbu Constantinescu, out of the initiative and with the support of the associated teachers and professors PhD Barbu Constantinescu, D.A. Laurian, Th.D. Speranția, George Coşbuc, G.P. Constantinescu and Calistrat Orleanu, Bucharest, 1890;
*** 'Pedagogical Magazine' – periodical magazine – 1867-1869;
*** 'The New Romanian ABC Book', by PhD B. Constantinescu, out of the initiative and with the support of the associated teachers and professors PhD Barbu Constantinescu, D.A. Laurian, Th.D. Speranția, George Coşbuc, G.P. Constantinescu and Calistrat Orleanu - "Progresul" ('Progress') publishing house, Ploieşti, 1891 (in two editions : one of them simple and the other one with images);
*** 'The General Magazine for School Education', no. 2 / 1910 and no. 9 / 1911.

DE LA *VEDUTA* ITALIENNE À LA FENÊTRE OPAQUE. POINT DE VUE, SPECTACULARITÉ ET SPECTRALITÉ DANS LA CHAMBRE NOIRE DE PHILIPPE JACCOTTET

Andreea BUGIAC, Assistant, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract. For the new generation of French poets which emerged after the World War II, language is not longer an assertion, but a question. But how could any poet escape from the tautology circle in which both discourse and meta-discourse use language as a means to convey arguments? There is, however, a way to avoid losing oneself in this labyrinth of mirrors. By making the language visible, by projecting it onto an imaginary screen where the words can be seen, language finally reveals what it is really all about – this is, void, absence or nothingness. In Philippe Jaccottet's novel L'obscurité (1961)*, the role of such imaginary screen will be devoted to a dusty glass wall, functioning similarly to the Renascent Italian* veduta *in painting. Instead of considering the* veduta *as a genre, we would like to extract its original mean of an optical device and use it in our essay in relation to various issues such as point of view, focalization, postmodern subjectivity, and decenterment.*

Keywords: projection, veduta, metadiscourse, crisis, decenterment

L'*avènement* pictural du paysage dans la peinture européenne occidentale est inexorablement lié à un *événement* situé à l'époque de la Renaissance et régi par un tournant dans l'évolution des mentalités. Venant prolonger une vision paysagère médiévale, sensible encore dans les représentations iconographiques tardives caractérisées par l'invraisemblance du décor ou par une spatialité symbolique (juxtaposition de décors dans la représentation de l'épisode des Rois mages, par exemple, ou mise en scène symbolique de l'espace dans la représentation de l'épisode biblique de la Chute), la vision anthropocentriste de la Renaissance fait ressortir le paysage de son ancien rôle de simple appendice visuel, élément décoratif projeté toujours dans l'arrière-plan et *séparé* – comme par le tranchant d'un couteau imaginaire – du premier plan par une fenêtre le plus souvent imagée.

La *veduta*, de son avènement pictural jusqu'à sa pulvérisation contemporaine

L'imagerie religieuse du Quattrocento consacre toujours le premier plan du tableau au plan de l'événementiel. C'est le plan de la visibilité pure, qui fige l'histoire dans une sorte d'instantané atemporel. De son côté, l'arrière-plan, lorsqu'il est « parasité » par un élément des *realia*, est le plus souvent le plan de l'histoire, développant, à travers la figuration spatiale, un discours dont le premier plan est la fin, au double sens du mot : but et aboutissement. Ainsi, dans l'une de ses nombreuses variations sur le thème de l'Annonciation faite à Marie, réalisée vers 1430 pour le couvent San Domenico de Fiesole, Fra Angelico délimite nettement les deux espaces par l'insertion de plusieurs arcades – autant de fenêtres sans vitres – qui séparent l'espace du dedans (dans lequel se

trouvent l'archange et la Vierge Marie) de l'espace du dehors (celui de la végétation luxuriante qui rappelle, selon une imagerie commune pendant le Moyen-Âge tardif, le paradis d'où Adam et Ève, figurés dans l'arrière-plan, sont expulsés). Mais ne nous laissons pas séduire par la stricte séparation de ces deux espaces. Le dehors représenté dans le tableau n'est, en réalité, qu'un faux dehors, tout comme le dedans n'est qu'un faux dedans, grâce à l'ouverture réalisée par la mise en scène des arcades. Le jardin représenté dans la peinture du Quattrocento ne renvoie pas à un jardin réel : la *physis*, la nature sauvage, reste encore étrangère à une sensibilité médiévale prête à déceler, sous les apparences physiques, un monde de symboles. *Hortus conclusus*, univers clos et autonome, le jardin de Fra Angelico est un espace discursif : il « raconte » l'histoire de l'humanité dès ce moment zéro de la Chute dans le temps, temporalité imagée par la flèche oblique décrite par le rayon divin, trouvant son origine dans l'extrémité gauche du tableau et se propageant vers la colonnade où se trouve Marie. Nous avons affaire non à une représentation d'un paysage, mais à une manipulation rhétorique de l'espace servant à des fins édifiantes.

Le rôle de la colonnade qui évoque, par sa construction rigoureuse, le cadre du tableau, sera voué dans la peinture de la Renaissance à l'image de la *fenêtre*, remplissant le même rôle ambivalent, de séparation et de mise ensemble de deux plans. Cette fois-ci, il ne s'agit pourtant plus nécessairement d'un plan de l'événementiel et d'un arrière-plan discursif. La sensibilité anthropocentrique de la Renaissance situe au premier plan l'homme et/ou l'univers domestique, reléguant à l'arrière-plan le dehors naturel. Mais, même relégué à l'arrière-plan, le paysage commence à intéresser par lui-même et non plus par sa nature discursive ou par sa potentialité symbolique. La *veduta* italienne, imagée ou simplement évoquée par les figures d'un portique ou d'une porte, séduit l'imagination des peintres grâce à sa fonctionnalité multiple. Elle n'a plus le seul rôle technique de séparation et de démultiplication des espaces, mais renvoie aussi à leur saisie visuelle, à leur traitement et à leur agencement grâce à un œil – un point de vue – ordonnateur. On assiste là à un subtil déplacement qui s'opère dans la fonctionnalité spatiale, allant de la révélation divine de la nature symbolique de l'espace unique vers une maîtrise humaine des espaces pluriels, vers leur domination voire leur véritable conquête, dans un esprit colonisateur, d'ailleurs, très « renaissant ». La fenêtre renaissante est la pure métaphore de l'humain, réduit à un immense œil à puissances infinies. L'accent ne se place plus sur Dieu, Créateur et Souteneur de l'univers, mais bien sur l'Homme, qui se substitue à Dieu par son action subversive de « correction » de l'espace créé.

La fenêtre renaissante renonce, ainsi, à son ancien rôle de projection du dedans sur le dehors. Dans la *Salomé* du Titien, un exemple assez équivoque du principe vedutien, la *veduta* éclaire le monde humain fait d'obscurité et de péché et donne l'impression d'un accroissement illimité de l'espace. Elle thématise l'acte de voir dans la démultiplication des regards : celui, fermé, du prophète, celui de Salomé, glissé furtivement vers la tête de Jean-Baptiste et celui, invisible, de l'œil de Dieu figuré dans l'image du cercle brisé. C'est toujours Le Titien qui célèbre la vue au profit de tout autre sens à travers une autre *veduta*, toujours ambiguë, figurée dans la toile *Vénus avec Cupidon et un organiste*, où le spectacle humain se projette sur le fond d'une nature dont la perspective se creuse à l'infini, grâce aux troncs des peupliers qui se perdent dans le ciel. Mécanisme artificiel,

cette deuxième *veduta* provoque l'échange entre des espaces différents qui entrent en communication grâce à l'imbrication savante de nature et de culture : l'univers humain se fige dans la contemplation pure et atemporelle de l'absolu esthétique tandis que l'univers cosmique s'humanise à travers l'ouvrage d'art (la fontaine centrale) et se « temporalise » à travers la géométrie mobile des peupliers, qui continue à sa façon l'engrenage tubulaire de l'instrument de musique. La multiplication des décors à travers la *veduta*, élément décidément métapictural, fait déplacer la peinture en tant que genre de son « cadre » historique et appelle des arts différents dans le jeu synesthésique. Alors que le paysage est une peinture qui se fait chant, la musique se fige en décor et se fait contemplation visuelle de la beauté pure.

Si le paysage connaît un regain de faveur auprès des artistes contemporains, peintres ou poètes, après des années de son occultation partielle en raison de la promotion d'un art plus ou moins « abstrait », non-figuratif, ce regain de faveur ne doit pas nous tromper. Le paysage contemporain n'est plus celui de la Renaissance, suprême hommage rendu au travail visuel d'un sujet singulier et indivis, conscient de sa puissance titanesque. Contre la vision anthropocentriste de la Renaissance, qui voyait l'avènement pictural du paysage aller de pair avec la promotion du sujet dans le portrait[1], les paysages contemporains, fragilisés et défigurés, envisagent le sujet sous la forme d'une réduction progressive qui affecte non seulement sa présence picturale ou textuelle, mais aussi son statut ontologique. La fracturation de ses points de fuite renvoie à un sujet décentré, incapable d'ordonner l'univers selon la logique centripète de son regard. Comme nous allons le voir dans ce qui suit, l'image de la fenêtre dans la récit *L'Obscurité* (1961), le seul récit que le poète et le prosateur français Philippe Jaccottet ait écrit jusqu'à nos jours, pulvérise l'ancienne *veduta* dans des perspectives fragmentaires et plurielles, dénonçant un sujet démultiplié à son tour dans une série infinie de figures en attente.

Un récit de la transparence perdue

Le motif des ombres scande, comme un véritable leitmotiv, le récit tout entier, à commencer par le titre. *L'Obscurité*[2] est une narration à la première personne, régie par la polarité entre ombre et lumière, absence et désir de sens. L'intrigue en est assez simple, réduite à l'essentiel. Un narrateur dont on sait peu – et ce qu'on sait dépend entièrement de son point de vue qui structure l'univers – se met à la recherche de son ancien maître spirituel, un personnage dont on sait encore moins, sauf que son visage se construit peu à peu grâce aux flash-back du narrateur. Ni le narrateur ni le maître ne possèdent cette individualité qu'un nom propre aurait pu leur conférer. Ils s'identifient à travers la relation qui s'établit entre le moi et « [m]on maître » (*OBS*, 161), ils représentent cette relation même, une ligne précaire qui les réunit tous les deux dans le jeu pronominal. On peut comprendre déjà qu'une telle relation, dans laquelle le moi n'est que la projection,

[1] Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 128.
[2] Philippe Jaccottet, *L'Obscurité* (récit) [1961], Paris, Gallimard, 2004. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées par le sigle OBS, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

fantasmatique, de l'Autre, ne pourra se résoudre, à la fin, qu'à travers le meurtre symbolique de ce double qui est en *moi*[3].

La ville où le narrateur déambule à la recherche de son ancien maître est, elle-même, un territoire des ombres : les créatures qui s'y promènent sont non seulement dépourvues de nom ou de visage, mais même de consistance. Ce sont des êtres indéfinissables et vagues, mal formés ou réduits, par une sorte de métonymie inverse, à des paroles blessantes ou à des cris. La distance séparant le jour de la nuit s'annule dans une atmosphère de pénombre qui envahit progressivement le récit, sorte de temps intermédiaire qui caractérise à la fois la journée passée à la recherche du maître et la nuit dans la compagnie de celui-ci. Un espace de l'intervalle arrêté : la chambre étroite du maître ne fait que reproduire, à une échelle infime, la clôture de l'espace urbain qui, à son tour, modélise en petit un cosmos étouffant surpris au moment du combat agonique entre lumière et obscurité, au seuil d'une apocalypse mal définie mais certaine.

Les sujets qui peuplent, en général, les récits et les réflexions de Jaccottet répondent, d'une façon ou d'une autre, à la « défiguration » dont Michel Collot parlait à propos du paysage dans la poésie contemporaine. Non seulement leurs traits physiques sont estompés, flous et diffus, mais leurs psychologies semblent décomposées, allant du décentrement et de l'égarement identitaires ressentis par les deux personnages musiliens chéris par Jaccottet, Ulrich et Agathe, jusqu'à la dégradation des marques d'humanité, sensible chez les personnages qui peuplent l'univers bestial des *Trois poèmes aux démons*[4] ou de *L'Obscurité*. L'aliénation psychologique des personnages affecte leurs traits physiques, en les déshumanisant jusqu'à les réduire à des figurations animales. Le labyrinthe de *L'Obscurité*, lui-même une variante spatialisée de l'« inquiétante étrangeté » freudienne, ne fait place qu'à des sujets entrevus furtivement à travers une verrière placée dans la chambre obscure où le maître déchu est venu pour se cacher, dans l'attente de la mort. Ces sujets sont, en fait, moins vus qu'entendus, ne trouvant plus leur place dans une géométrie citadine désordonnée et s'en déculpabilisent en tuant leurs prochains :

> Il y avait à l'étage supérieur une verrière dont la plus grande surface était voilée par un rideau pourpre, tandis que l'étroite partie dégagée, violemment éclairée, était occupée par une silhouette trapue, comme ramassée sur elle-même, apparemment tournée vers l'angle opposé, pour moi invisible, de la pièce. *Mange* ! […] J'ai cru

[3] Le récit se termine pratiquement par cette « scène primitive » d'un sacrifice dans laquelle le Moi refuse le dédoublement et la désindividuation, en s'auto-engendrant aux dépens de l'Autre. Le travail de l'écriture finit là, avec ce stop cadre sur un travail génésique entendu dans son sens étymologique, de *trepalium* ou d'instrument de torture. Ce dernier mot est un des mots-clés du récit puisque l'univers citadin anonyme est un monde où la torture se manifeste sous de multiples formes, à commencer par la torture linguistique et psychologique infligée par le maître à son ancien disciple jusqu'à la torture que subit le disciple pour se débarrasser de la mémoire du premier, en passant par toutes ces tortures physiques que les habitants de ce monde s'infligent les uns aux autres. Échapper au cercle vicieux de la violence donnée et subie ne peut se faire qu'en acceptant, délibérément et consciemment, de s'exposer soi-même à la violence de l'Autre, c'est-à-dire de s'oublier soi-même au profit de l'Autre : « Mon maître… J'eusse aimé garder sa mémoire nette de toute atteinte, mais pas au prix de mon avenir. D'ailleurs, il ne s'agissait nullement d'instruire son procès. Mais quand j'avais parlé de sa crainte constante de perdre, quand j'avais évoqué sa terreur maladive de la mort et même de la souffrance, j'avais touché à la vraie explication de sa chute. […] Réduit à n'être plus rien, il eût tout retrouvé ! » *Ibid.*, pp. 161-162.

[4] Philippe Jaccottet, *Trois poèmes aux démons* précédés de *Agitato*, Porrentruy, Éditions des Portes de France, 1945.

> longtemps que cette femme parlait à un chien, ou à un autre animal que j'imaginais attaché par une chaîne très courte dans l'angle qui correspond, chez elle, à celui où je me trouve en ce moment. […] C'est que pendant toutes ces semaines-là, son mari, son type, appelez-le comme vous voudrez, son bien-aimé même, pourquoi pas ? était trop malade pour se lever et même pour parler, trop imbibé d'alcool, probablement. Ensuite il m'est arrivé de l'apercevoir lui aussi, à son tour, debout mais toujours un peu chancelant derrière les vitres ; […] la poursuivre en poussant des espèces de grognements qui ne s'achèvent que rarement en mots ; il avait un bras tendu en avant, je les voyais passer contre la vitre, puis celle-ci redevenait jaune et vide, puis ils réapparaissaient […].
>
> (*OBS*, 41-43)

Changée en médium réflexif ou en studio de télévision, laissant passer des fragments de vie comme autant de fragments clignotants de séries télévisées, la *veduta* textuelle de Jaccottet fragmente les espaces et les rassemble dans la reprise identique du Même (« dans l'angle qui correspond, chez elle, à celui où je me trouve en ce moment »). La caractéristique essentielle de tous les sujets fantomatiques projetés sur la surface vitrée, c'est leur absence de visage. Les yeux, par lesquels je m'expose à l'Autre, je le contemple de même que je me laisse contempler par lui, n'apparaissent que très rarement, dans un régime négatif lié au sémantisme de la folie et, plus singulièrement, de la cécité. D'ailleurs, dans *Trois poèmes aux démons*, marquant les commencements de l'écriture jaccottéenne, seuls les aveugles possèdent, paradoxalement, des yeux. L'aveugle ne correspond que trop à ce sujet moderne opaque à lui-même, entraîné par son désir de connaissance de soi mais, en même temps, incapable de se regarder sans ressentir l'effroi de se découvrir autre qu'il ne se croit.

Après une traversée fantomatique d'une ville qui oscille entre le dédale et l'enfer (« le labyrinthe délabré de l'immeuble », *OBS*, 24 ; « Purgatoire », *ibid.*, 102), l'ancien disciple retrouve son ancien maître dans un atelier désaffecté, aussi anonyme que le reste de la ville et la nuit qu'il passera avec lui aura toutes les qualités d'un rite de passage initiatique. Assis dans un lit, comme s'il était malade, le maître évoque à son disciple sa propre traversée des enfers, sa perte de foi dans la possibilité d'une transcendance et dans l'humanité de l'humain. À travers le dialogue qui se tisse entre les deux protagonistes, le récit prend une dimension profondément théâtrale, à multiples facettes dont une, celle qui constitue aussi le revers ironique de toute séquence théâtrale, sera douloureusement amplifiée au cours du monologue déclamé par le maître. Même sans avoir accès à l'information postérieure apportée par le narrateur concernant sa période d'apprentissage, on conçoit déjà qu'une certaine qualité ou valeur de la parole est ici mise en cause : celle de son usage poétique, d'une récitation qui n'est plus exorcisante, thaumaturgique mais, par contre, blessante, prolongeant une blessure qui risque d'anéantir l'univers tout entier.

La *veduta* dans la (post)modernité. De la transparence virtuelle à l'opacité spéculaire

Partagé en deux grandes parties, inégales du point de vue de leur ampleur, le récit est ensuite divisé en plusieurs micro-sections, inscrivant le questionnement sur le langage dans des formes narratives diverses. Les sectionnements du récit en plusieurs volets sont assurés, en règle générale, par des réflexions associées à la question du langage, ce qui nous révèle

l'importance accrue que le motif langagier détient dans le récit. Ce qui est intéressant, par contre, c'est que, dans un récit régi presque entièrement par un régime discursif et méta-discursif, le principe déclencheur est, paradoxalement, le silence. C'est l'absence de toute nouvelle concernant son ancien maître de jeunesse qui détermine le *je* narrateur à s'engager dans la recherche de celui-là. Dans une de ses nombreuses analepses, le narrateur mentionne l'épisode où le maître et sa femme avaient quitté la ville, choisissant le silence de la campagne et l'anonymat contre le bruit qui se faisait autour de leurs noms (*OBS*, 10). Le bruit, revers incohérent de la parole, devient ainsi un synonyme de l'espace urbain.

Mais l'exemple le plus éclatant du questionnement langagier, c'est la coupure introduite dans le récit par la problématique de l'« autre langage », celui d'un monde dans lequel tout fait signe[5]. Théorisé par le maître à l'époque où il habite encore avec sa femme et son fils, ce langage naturel fait place, à son tour, à la problématique herméneutique du sens du monde et de son possible interprétation. Répercutée, dans un premier temps, dans la conscience du disciple comme dans un miroir transparent, la parole du maître devient maintenant, dans la pièce obscure de l'ancien atelier, une simple silhouette verbale, une forme verbale vide matérialisée et projetée sur la vitre de la chambre comme dans un spectacle d'ombres chinoises. L'avenir du monde de même que le jeu d'ombres linguistiques sur la verrière reprennent ainsi, sur le compte du langage, les implications heuristiques du mythe platonicien de la caverne.[6]

Avec toutes ses ambiguïtés, le mythe de la caverne fonctionne comme un proto-texte conscient à la construction du récit. Il interviendra à trois moments, chacun avec ses particularités propres, pour ponctuer la même problématique qui hante le narrateur et, à l'époque de l'écriture de ce récit, Jaccottet lui-même : celui d'un questionnement sur la ligne qui sépare le réel de l'illusoire dans les représentations qu'on se fait de la réalité.

Élément fondamental dans l'économie du récit, la verrière de la chambre constitue une *veduta* moderne censée assurer l'Autre de la transparence éthique du locataire mais permettant aussi à celui-ci à épier l'Autre et à assouvir son désir de voyeurisme[7]. Le rôle symbolique de cet objet se traduit par les détails significatifs qui le surqualifient, dans une profusion « signalétique » inhabituelle chez un écrivain plutôt minimaliste. Les vitres poussiéreuses auxquelles s'ajoute un « toit de verre » (*OBS*, 27) placé *au-dessous* du rez-de-chaussée composent un monde d'une fragilité effrayante, un monde à rebours où le toit sert s'assises et où l'effet de profondeur ne dévoile que le vertige du vide. Ancienne fenêtre rendue opaque par la poussière, le plancher vitré refuse tout accès à une quelconque révélation divine sur les origines du monde, de même que sur sa fin : projetée dans un univers dont les lois fonctionnent mal, ou ne fonctionnent plus, la chambre est la métaphore d'une temporalité purement discursive, régie par la vitesse de la parole et non plus inscrite dans une logique chronologique précise. Le discours du maître se substitue au déroulement du temps, ou devient ce déroulement même. La verrière dont l'aspect formel évoque, tout

[5] « Ce que nous appelions les *signes*. Des journées claires, des mouvements ailés, des paroles vraiment données. » Philippe Jaccottet, *L'Obscurité*, *op. cit.*, p. 49.

[6] Pour une analyse détaillée du motif de l'ombre dans le mythe platonicien de la caverne, voir Max Milner, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, pp. 11-19.

[7] La même verrière, devenue « porte-fenêtre », sert de medium dans la représentation de l'Histoire, dans le rêve que le maître fait sur la fin du monde.

comme la colonnade de Fra Angelico, le cadre du tableau, place le questionnement sur le langage à l'intérieur d'une pièce visuelle au carrefour de trois arts : la peinture, la littérature et le théâtre. Mais, à la différence de l'*Annonciation* du peintre italien, le monde sur lequel s'ouvre la *veduta* n'est plus celui de l'histoire rédimée, mais bien de la temporalité vide de son contenu. Inséré dans un récit rédigé au passé simple, temps de l'événementiel, le présent du spectacle promis par la verrière se refuse au présent intemporel ou divin en faveur d'un présent atemporel et absurde, réactualisé, à l'infini, dans chaque représentation scénique :

> « Vous arrivez à temps : ne détachez pas les yeux de la verrière, je vous en prie. Dans quelques minutes, vous assisterez à un spectacle dont l'annonce au moins vaut la peine. Nous pouvons parler toutefois : ce n'est d'abord qu'un signal muet. » Je restai donc tourné vers la fenêtre, c'est-à-dire lui tournant le dos à lui […]. »
>
> (*OBS*, 28)

Le spectacle annoncé s'avère être, en effet, un spectacle de foire : celui de la vie des voisins que la vitre communique aux deux protagonistes. Les vies « désaccordé[e]s » (*OBS*, 37) re-présentent, scéniquement, les réflexions nihilistes du maître. Découpées et projetés sur la vitre comme dans un film muet, les scènes de vie des colocataires du maître se caractérisent par un effet de collage, par un inaccomplissement visuel qui traduit une infirmité ontologique. Dépourvues du sens donné par la parole, elles constituent les pièces d'un jeu de simulacres à rapprocher des *thaumatopoiia* de Platon. Sauf que, dans ce monde muet, c'est le réel qui devient illusoire, grâce à la prétendue transparence de la vitre. Le maître est là pour prêter un discours à la simple vision, pour la traduire en paroles ; ayant perdu son ancien rôle de directeur de consciences, il cherche encore à maîtriser le monde qui l'a refusé dans la prescription d'un sens – de *son* sens – au spectacle pur :

> Une longue amertume paraissait lui inspirer ces images, dont je comprenais bien qu'elles désignaient ce qui venait de commencer sous mes yeux, le rideau de l'obscurité levé : le spectacle que depuis de nombreux soirs il ne pouvait pas ne pas considérer avec chagrin. Les verrières des ateliers qui donnaient sur le mur perpendiculaire au sien, et les fenêtres postérieures de l'immeuble sur rue s'allumaient presque toutes ensemble […] ; beaucoup n'avaient pas de rideaux, à moins que l'on se souciât peu de les fermer. L'étonnante multiplicité de la vie s'affichait là. « Inacceptable gaspillage de gestes, de paroles, mélange incohérent de différences et de ressemblances, complications sans limites, chaudière pleine de cris… » Je ne savais pas ce qui me faisait plus de mal, de voir ces silhouettes vagues derrières les vitres, les unes furtives, les autres demeurant longtemps immobiles […], faisant chacune d'autres gestes, imparfaits, fragmentaires, désaccordés, mystérieux ; ou d'entendre cette voix à peine perceptible et parfois, brusquement, dure et presque criarde, commenter ce spectacle qui n'en était pas un, puisque ces ombres, selon toute vraisemblance, *vivaient*.
>
> (*OBS*, 36-37, italiques dans le texte)

Entre *speculum*, *spectrum* et *spectaculum*, les rapprochements ne sont pas seulement d'ordre euphonique. La verrière fonctionne comme un médium à la fois transparent et

analogique. Elle fait du morceau de réel mis en scène un prototype de nature métonymique, miniaturisant dans le fragment découpé un monde entièrement arbitraire, réalisé de gestes automatiques et de délimitations conventionnelles.

Ombres et signes : du stade du miroir au spectacle autistique

La verrière n'épuise pas là son rôle projecteur et devient la scène d'une autre représentation, plus spectaculaire encore. Si, au début de *L'Obscurité*, les paroles du maître dépendent encore d'une conscience ordonnatrice, avec la fin du jour et l'arrivée de la nuit, les paroles se désagrègent peu à peu et se matérialisent sur la vitre, devenant ainsi des signes linguistiques visibles dotés d'une certaine autonomie. D'un monologue traduisant une subjectivité réflexive, le discours du maître semble se transformer en discours autistique, aliéné et impersonnel :

> J'écoutais ces paroles, et je croyais vraiment les voir s'enfoncer dans le voile de cendres, toujours plus sombres et froides, qui voilait la verrière, me faisant penser bizarrement à des personnages de théâtre dont on comprend, lorsqu'ils disparaissent dans un brouillard factice, que c'est à leur mort qu'ils s'acheminent.
>
> (*OBS*, 29)

On assiste, dans cette phrase, à une triple disparition : celle d'un langage, celle d'un monde (le monde créé par le langage) et celle du sujet qui profère ce langage. La matérialisation des paroles jouant sur la vitre, qui va de pair avec leur irréalisation toujours plus grande, construit une sorte de mise en abîme de la création artistique, jeu de leurres ou théâtre d'ombres. La première partie du récit est située dans une pièce, mais elle *est* en même temps une pièce, un jeu théâtral insistant sur l'obscurcissement du sens dans des paroles qui ne veulent plus rien dire. D'une chambre obscure, le discours du maître veut se proposer en *chambre claire*[8], censée écarter le rideau de l'obscurité qui cache le vide du monde. Une remarque du narrateur muet devant ce déferlement de paroles fait voir le maître comme un maître de cérémonies. Il ne s'agit pas de celles, officielles, de la consécration publique, que le maître fuit, mais bien des cérémonies, beaucoup plus graves, qui rendent compte du sens de notre existence au monde :

> Il *jouait* avec ces pensées, avec ces songes qui, en dépit de leur étrangeté, avaient quelque chose de rassurant, de facile même : puisqu'on était dispensé de tout culte et de tout engagement, de tout sacrifice, et qu'une promesse vous était faite néanmoins […].
>
> (*OBS*, 98, c'est nous qui soulignons)

Si l'on s'accorde à voir dans la chambre du maître une projection auctoriale imaginaire ou bien une allégorie moderne du mythe de Platon, le problème qui se pose dans les deux cas c'est toujours la relation entre réel et illusoire, entre la réalité et ses

[8] C'est Roland Barthes qui parle d'une *camera lucida* ; c'est à lui que nous empruntons ce terme, même si nous l'utilisons dans un sens légèrement différent. Voir Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

représentations esthétiques. L'obscurité de la chambre correspond à une obscurité herméneutique : elle nous empêche d'avoir un accès direct à la vérité. Le langage du maître peut traduire la réalité, mais il peut aussi la cacher au profit de ce que le maître *croit* comme la seule réalité possible et comme la voie unique de la fin qu'il prophétise. L'erreur du maître réside dans son incapacité de dialectiser. Il ne peut concevoir le monde que dans des termes bipolaires – lumière/obscurité, passé/présent, autres/soi, langage/non-langage. Et, certes, maître/disciple. L'un (se) définit (par) l'autre.

Veduta (post)moderne, la vitre joue, dans le récit de Philippe Jaccottet un double rôle. Le jeu des paroles fantomatiques n'est pas le seul à se faire projeter dans l'espace rectangulaire de la verrière. Les êtres humains, réduits à des « silhouettes vagues », comme ayant subi un étrange processus de régression, sont séparés des deux protagonistes toujours par le cadre de la fenêtre. Le rôle de la fenêtre est, de la sorte, ambigu. Sa transparence partage de même qu'elle rapproche des espaces différents. Elle traduit matériellement la schizoïdie psychologique du maître déchiré entre désir de voyeurisme et agoraphobie, entre désir et injonction de sens. Mais, en même temps, la fenêtre constitue une allégorie du mécanisme mental de tout être humain : prétendument transparente, elle peut se rendre opaque au point de devenir décor de théâtre.

Conclusion

Il va de soi : la réflexion que nous venons de clore ne s'arrête pas là. Comme nous l'avons vu grâce à cette incursion historique dans l'évolution de la *veduta* picturale, elle dépasse les cadres d'une simple analyse appliquée. Mais, ce qui est essentiel, c'est qu'elle a réussi à prouver, nous l'espérons, la possibilité de transférer un concept opérant dans un domaine particulier et de l'utiliser dans un autre domaine. *Ut pictura poesis* : cette expression ne signifie pas qu'un poème est comme un tableau, mais qu'il fonctionne selon les mêmes règles – celles du travail métaphorique. Le principe de la *veduta* devient, dans un régime textuel comme celui de *L'Obscurité* de Philippe Jaccottet, une métaphore de la conscience postmoderne, réduite à un gros œil diffracté permettant d'enregistrer, sur sa rétine, des scènes et des impressions visuelles mais incapable, désormais, à les ordonner dans une logique inscrite dans une temporalité significative.

Bibliographie

JACCOTTET, Philippe, *Trois poèmes aux démons* précédés de *Agitato*, Porrentruy, Éditions des Portes de France, 1945.
JACCOTTET, Philippe, *L'Obscurité* (récit), Paris, Gallimard, 1961.

ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions*, Folio, « Folio Essais », 2003.
AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^{ème} siècle », 1992.
BERQUE, Augustin (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1994.
BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira S.A., coll. « Les sentiers de la création », 1970.

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, LE BORGNE, Françoise, MADELÉNAT, Daniel (études réunies et présentées par), *Jardins et intimité dans la littérature européenne (1750-1920)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et Romantismes », n°12, 2008.
CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002.
COLLOT, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.
LE GOFF, Jacques, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.
MILNER, Max, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte XVIII^{e}-XX^{e} siècles*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Langage », 2005.
WOJCIECHOWSKI, Aleksander, *Arta peisajului din Renaştere până la mijlocul secolului XX*, traducere de Anca Irina Ionescu, Bucureşti, Editura Meridiane, col. « Biblioteca de artă. Biografii. Memorii. Eseuri », 1974.

FAMILY – AN ESENTIAL FACTOR IN THE APPEARANCE AND DEVELOPMENT OF GENDER STEREOTYPES

Claudia-Neptina MANEA, Assistant Professor, PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: Gender stereotypes are an important component that holds a significant impact on the evolution of the human being from the first days of life, often acting as a barrier to its development and blocking the full use of the native potential the individual was gifted with. Long disputed by specialists, gender stereotypes continue to exist both in the family environment, in educational institutions and in the community as a whole. This paper aims to highlight the most important aspects of the phenomenon mentioned above, and the implications that gender stereotypes hold in human development, offering alternatives and solutions to reduce their impact - a prerequisite for harmonious evolution and the full development of the individual potential.

Keywords: gender stereotypes, preschool children, gender education

Stereotipurile şi stereotipizarea reprezintă componente inevitabile ale existenței individului în societate. Într-o lume prea complexă pentru a putea fi cunoscută şi percepută în totalitate în mod nemijlocit, stereotipizarea oferă o modalitate de simplificare a acesteia, facilitând adaptarea la situațiile concrete cu care persoana se confruntă şi permițând depăşirea obstacolelor ridicate de absența experienței directe a individului în diverse contexte situaționale. Nu de puține ori, însă, suprainvestirea cu încredere a reprezentărilor stereotipale perturbă buna desfăşurare a activității individului, provocându-i dificultăți prin distorsionarea realității înconjurătoare în conformitate cu stereotipurile vremii.

Primele preocupări cu privire la acest fenomen au apărut la începutul secolului XX, jurnalistul Walter Lippmann preluând termenul de „stereotipizare" din industria tipografică (în care stereotipul reprezenta o placă de metal ce permitea realizarea fidelă a mii de copii ale unei imagini) şi utilizându-l, în lucrarea *Public Opinion* (1922), pentru a denumi acele imagini mentale pe care oamenii le au cu privire la diferitele grupuri rasiale, etnice sau sociale, cu alte cuvinte percepția conform căreia membrii unui anumit grup sunt identici, toți posedând aceleaşi trăsături şi caracteristici.

Abordarea propusă de jurnalistul american a fost ulterior analizată şi prelucrată de numeroşi psihologi şi sociologi, care i-au îmbogățit semnificațiile, stereotipizarea constituind de-a lungul timpului unul dintre fenomenele sociale care a suscitat un interes considerabil în domeniul ştiințelor socio-umane.

În pofida interesului considerabil acordat stereotipurilor ca produs, stereotipizarea ca proces a dobândit un statut special abia în anii 1970 când, stimulate de interesul general cu privire la abordarea social-cognitivă, între 1973 şi 1977 au fost publicate un număr de 668 de studii (mai multe decât în precedenții 50 de ani la un loc), între 1983 şi 1992 fiind publicate peste 1500 de studii în domeniu (Dovidio, Brigham, Johnson şi Gaertner, 1996, 276).

Deplasarea accentului de la produs către proces în studierea respectivului fenomen reprezintă un moment cheie în studierea reprezentărilor sociale, ea aducând cu sine avantaje majore, de la diminuarea complexității problemei, în contextul perceperii stereotipurilor drept

componente normale ale familiei cogniţiilor, până la abordarea unei concepţii lipsite de prejudecăţi în domeniu, care va permite analiza, nu condamnarea stereotipurilor, dat fiind faptul că ele încetează a mai fi privite drept produse ale unor minţi viciate (Schneider, 2004, 12).

Una dintre categoriile cele mai disputate în domeniul stereotipizării este reprezentată de dimensiunea de gen, diferenţele existente între fete şi băieţi fiind abordate, de-a lungul timpului, din numeroase perspective, fiecare dintre acestea aducându-şi propria contribuţie în cunoaşterea şi înţelegerea acestora.

Studiile realizate în încercarea de identificare a originilor diferenţelor de gen-rol au pus accentul fie pe latura biologică a individului, fie pe cea psihologică sau sociologică. Dacă teoriile biologice consideră că diferenţele de gen au apărut datorită rolurilor biologice diferite pe care femeile şi bărbaţii le-au avut în planul reproducerii speciei umane (explicaţia evoluţionistă fiind cea mai reprezentativă dintre ele), cele psihologice pun accent pe procesele intrapsihice ce conduc la diferenţierea de gen.

Între abordările psihologice cele mai reprezentative se încadrează teoria psihanalitică propusă de către Sigmund Freud (1933), conform căreia copilul învaţă comportamentele adecvate genului prin identificarea cu părintele de acelaşi sex şi modelarea comportamentală în concordanţă cu aceasta (datorate legăturii inconştiente psiho-sexuale ce se formează între copil şi părintele de acelaşi sex). O contribuţie semnificativă în înţelegerea fenomenului a fost adusă şi de perspectiva schemei de gen (teoretizată în 1981 de Sandra Bem, Carol Martin şi Charles Halverson, care postulează faptul că indivizii apelează la anumite scheme – teorii cu privire la gen – ce le permit să prelucreze simplificând o mare cantitate de informaţii altfel inaccesibilă şi să aplice aceste cunoştinţe în cazul propriu, precum şi al celorlalţi), dar şi de teoria dezvoltării cognitive, propusă în 1966 de Lawrence Kohlberg (conform căreia copii trec prin diferite stadii ale dezvoltării comportamentelor şi identităţii de gen).

Teoriile sociologice ce au abordat fenomenul stereotipurilor de gen se axează pe determinanţii socioculturali ai diferenţierii de gen. Între acestea, semnificative sunt abordări precum teoria învăţării sociale, dezvoltată în 1977 de Albert Bandura (conform căreia copiii învaţă prin modelare comportamentală prin imitarea comportamentelor de gen propuse de cei de acelaşi sex, întărire, motivare şi exemplu) sau teoria rolurilor sociale propusă în 1987 de Alice Eagly (care atribuie diferenţele de personalitate rolurilor diferite pe care femeile şi bărbaţii le îndeplinesc, considerând că dacă atribuţiile ar fi aceleaşi nu ar mai exista diferenţe de gen). O contribuţie semnificativă a fost adusă şi de teoria social – psihologică fundamentată în 1987 de către Kay Deaux şi Brenda Major, care sugerează că toţi indivizii aduc în interacţiune propriile credinţe referitoare la normele de gen, ceea ce conduce la aşa-numitele profeţii auto-realizatoare (de multe ori comportamentul celorlalţi fiind interpretat pe baza propriilor credinţe mai mult decât prin prisma realităţii). O perspectivă interesantă este propusă de teoria culturilor separate, iniţiată în 1998 Eleanor Maccoby (care propune joaca segregată pe criterii de gen drept mijloc de facilitare a apariţiei normelor de gen în joc, ceea ce se va solda cu diferenţe în normele specifice femeilor şi bărbaţilor şi implicit în diferenţe de gen pe plan comportamental), dar şi de perspectiva socio-culturală (care accentuează rolul normelor şi prescripţiilor sociale în apariţia şi perpetuarea stereotipurilor de gen).

Dincolo de aceste aspecte, cercetătorii şi teoreticienii în domeniul ştiinţelor socio-umane tind să susţină importanţa pe care stereotipurile de gen o prezintă asupra evoluţiei individului, majoritatea studiilor evidenţiind faptul că „una dintre cele mai semnificative

circumstanțe din viața unui tânăr este reprezentată de ordinea de gen în care acesta trăieşte", după cum remarca, în 2005, Raewyn Connell (Connell, 2005, 13).

Toate aceste abordări îşi aduc contribuția proprie în analiza diferențierilor de gen, fără a putea oferi însă o explicație unitară a problematicii abordate, prezentând perspective complementare asupra problematicii stereotipizării de gen, evidențiind aspecte diverse ale aceleiaşi realități. O abordare adecvată a fenomenului stereotipizări poate fi oferită însă doar de o teorie integratoare, care să valorifice elementele-cheie propuse de toate aceste perspective, privindu-le drept laturi complementare ale aceleiaşi probleme, nu drept abordări contradictorii ale diferențierilor de gen.

În plus, dat fiind faptul că cercetările realizate tind să evidențieze o imagine în oglindă a stereotipurilor copiilor, comparativ cu cele ale adulților (Munroe şi Munroe, 1975, *apud* Best, 2001, 33), o importanță deosebită o prezintă cunoaşterea şi contracararea, pe cât posibil, a stereotipurilor de gen negative. Educația de gen a copiilor ar trebui realizată în direcția recunoaşterii şi valorificării potențialului individual al acestora, indiferent de reprezentările de gen specifice societății într-o anumită perioadă istorică. Prin această perspectivă nu vizez realizarea unei educații inversate, în care fetele să fie învățate valoarea curajului sau inteligenței, iar băieții importanța bunătății, hărniciei sau sociabilității, în detrimentul copiilor de sex opus, atribuiți în mod tradițional cu respectivele trăsături psihomorale, ci o educare lipsită de prejudecăți a acestora în sensul dezvoltării abilităților native, dincolo de toate aceste prescripții stereotipale. Atât băieții, cât şi fetele, ar fi bine să fie crescuți în spiritul egalității de gen, fiind învățați importanța valorilor morale şi educați în direcția depăşirii obstacolelor impuse de reprezentările socio-culturale lipsite de fundamentare biologică şi psihologică.

Diferențele dintre bărbați şi femei reprezintă constructe socio-culturale care, fără a nega evidența datului biologic diferit, asupra căruia individul nu are nici un control, constituie un subiect de discriminare doar din perspectiva alegerii lor de către societatea vremii drept criteriu de diferențiere socială – aspect fundamentat prin concluziile numeroaselor cercetări care au relevat diferențe semnificative în stereotipurile deținute de indivizi în diverse societăți, de la studiile realizate de Margaret Mead, în urma cărora a concluzionat că diferențele, considerate în mod tradițional a fi înnăscute, se pot dovedi a fi „simple variații ale temperamentului uman, pe care membrii ambelor sexe sunt educați, cu mai mult sau mai puțin succes, în funcție de particularitățile individuale, să le manifeste" (Mead, 1935/2001, iv), la cele realizate de John Williams şi Deborah Best (1990), de Claudia-Neptina Manea (2012, 2013) sau de către Emiko Katsurada şi Yoko Sughihara (2002), care au identificat reprezentări de gen-rol distincte în Japonia față de cele existente în Statele Unite, datorate, după cum explica Richard E. Nisbett (2003), valorilor diferite promovate de diverse societăți din Statele Unite, Europa sau Asia.

Recomandările oferite în *Raportul Comisiei Europene pentru drepturile omului si egalitatea de gen a Parlamentului European către Consiliu, Parlamentul European, Comitetul Economic şi Social European şi Comitetul Regiunilor* (prezentat la Bruxelles, în 23.1.2008) subliniau de altfel importanța eliminării stereotipurilor de gen din educația individului pentru evoluția ulterioară a acestuia, asemeni concluziei *Comisiei europene pentru drepturile omului şi egalitatea de gen din cadrul Parlamentului European*, conform căreia lupta împotriva stereotipurilor legate de gen trebuie să înceapă de la o vârstă fragedă.

În aceste condiții, o serie de măsuri menite să limiteze (dacă nu să elimine) reprezentările stereotipale de gen ar putea fi binevenite, măsuri ce vizează atât educația primită de copii în familie, şcoală şi comunitate, cât şi necesitatea unei reevaluări a principiilor promovate prin exemplul personal al persoanelor semnificative din viața acestora, fără a-mi propune să epuizez subiectul (ceea ce, oricum, nu cred că este posibil).

O importanță aparte ar trebui acordată, în acest sens, educării cadrelor didactice, care lucrează cu preşcolarii, în direcția conştientizării riscurilor pe care perpetuarea, prin propriul comportament, sau acceptarea tacită a stereotipurilor de gen pe care copiii le preiau din mediul în care trăiesc, le prezintă în evoluția lor ulterioară. Acest obiectiv poate fi atins, pe de o parte, printr-o pregătire adecvată, încă din perioada formării inițiale, a educatorilor, cu privire la particularitățile psiho-sociale ale copiilor, în contextul egalității de gen (dimensiune aproape inabordată în programele actuale de studii), iar pe de altă parte prin cursuri de formare continuă şi de dezvoltare personală (realizate de către psihologi, în colaborare cu reprezentanți ai ONG-urilor care abordează aceste teme), în care să deprindă metode şi tehnici de limitare a perpetuării acestor inegalități de gen. Pe parcursul acestor întâlniri pot fi abordate subiecte precum atitudinile (conştiente sau inconştiente) pe care cadrele didactice le prezintă față de fete şi băieți, respectiv cerințele diferite pe care le au față de fiecare categorie, dar pot fi analizate şi texte literare utilizate în activitatea didactică sau alte materiale de lucru, identificându-se stereotipurile de gen promovate şi modalitățile de contracarare a acestora. Aceste întâlniri de lucru pot viza şi analiza materialelor promovate de emisiunile pentru copii, jocurile şi desenele animate la care aceştia au acces, în scopul conştientizării mesajelor interiorizate de preşcolari, pentru a le putea ulterior destructura în cadrul activităților instructiv-educative.

La fel de importantă ar fi acordarea unei mai mari atenții programelor şcolare şi materialelor didactice utilizate în învățământul preşcolar, încercându-se obținerea unei educații mai consistente în domeniul egalității de şanse, în general, şi a egalității de gen, în special.

Un prim pas de urmat, în realizarea acestui obiectiv, ar putea fi reprezentat de reevaluarea textelor literare prezentate copiilor, alături de poveştile clasice fiind necesar a se relata povestiri în care rolurile tradiționale, stereotipice, să fie înlocuite cu atribuiri nestereotipice sau contrastereotipice ale trăsăturilor psihomorale identificate ca prezentând un grad de risc mai ridicat (istorisiri în care personajul inteligent şi curajos să fie cel feminin, iar cel bun, harnic sau prietenos să fie cel masculin). Consider că binevenite ar putea fi şi povestiri ale vieții şi activității unor persoane reale, care s-au remarcat prin fapte ieşite din comun sau prin descoperiri ştiințifice pe care copiii să le poată înțelege (toate adaptate, desigur, nivelului de comprehensiune şi interes a copiilor de vârstă preşcolară), fiind prezentate atât personaje masculine, cât şi feminine, în cazul ambelor categorii de trăsături psihomorale promovate (comunale şi agentice). Poveşti precum cea a Ecaterinei Teodoroiu sau a cercetătoarei Marie Curie pot fi utilizate cu succes în dezvoltarea trăsăturilor agentice în cazul fetelor, abilitățile comunale putând fi promovate în rândul băieților prin istorisiri ale vieții unor preoți cu o viață definită prin bunătate şi iubire, sau a unor modele masculine care s-au remarcat prin muncă şi hărnicie.

În cadrul activităților realizate în domeniul „Om şi societate” ar fi binevenite jocuri, piese de teatru sau conversații care să promoveze egalitatea de gen, învățând copiii că nu

există diferențe considerabile între fete şi băieți, ambele sexe fiind capabile de aceleaşi trăiri emoționale şi ar trebui apreciate şi sancționate pentru aceleaşi manifestări, indiferent de apartenența lor la un anumit gen.

În plus, educatoarea şi psihologul grădiniței pot oferi copiilor posibilitatea de a participa la o serie de activități opționale sau de voluntariat, pe parcursul cărora copiii sa fie stimulați să-şi manifeste preferințele şi să se implice în activități în conformitate cu aptitudinile proprii, fără a fi condiționați de dimensiunea de gen.

Preşcolarii ar putea fi educați în direcția egalității de şanse şi prin intermediul activităților extraşcolare, prin vizite la muzee, biblioteci sau instituții culturale care să le faciliteze identificarea domeniilor de interes în care ar putea excela, dar şi prin expunerea lor la piese de teatru, balet, operă sau filme în care stereotipurile de gen sunt contracarate prin reprezentări contrastereotipice, copiii fiind liberi să aleagă modelul dorit, în conformitate cu care să se poată dezvolta. Un exemplu concludent în acest sens poate fi reprezentat de piesa de teatru „De-aş fi Scufița Roşie" (de Radu Gârbacea), pusă în scenă de Teatru Ion Creangă din Bucureşti, care promovează imaginea unei Scufițe Roşii în varianta modernă – aceasta fiind capabilă să se descurge singură, să acceseze internetul şi să lucreze la calculator (reprezentări contrastereotipice care prezintă imaginea fetei independente şi inteligente – atribute specifice, în mod tradițional, băiatului). Consider că expunerea copiilor la asemenea creații artistice poate contribui la dezvoltarea trăsăturilor psihomorale pozitive, dincolo de stereotipurile de gen aferente.

O importanță aparte ar putea-o prezenta activitățile de consiliere psihologică din cadrul grădiniței, în cadrul cărora ar putea fi identificate predispozițiile native ale copiilor, care pot fi ulterior dezvoltate prin diverse jocuri şi activități tematice, dar şi preşcolarii cu un grad de risc mai ridicat cu privire cu privire la conformarea la stereotipurile de gen, care ar putea fi ajutați să îşi modifice reprezentările negative de gen, în direcția valorizării maxime a potențialului individual.

O metodă practică, iubită de copii, de modificare a stereotipurilor negative de gen, poate fi cea a jocului de rol pe baza poveştilor clasice, sau a unor poveşti contrastereotipice, în care preşcolarii cu reprezentări stereotipale negative mai puternice să interpreteze roluri contrastereotipice pozitive, ceea ce ar revela acestora că sunt capabili să dea dovadă la rândul lor de caracteristicile psihomorale pe care le atribuiau reprezentanților celuilalt sex, accentuându-le încrederea în forțele proprii şi mărindu-le stima de sine. Pe parcursul celor 7 ani petrecuți în învățământ (drept educatoare, învățătoare şi psiholog şcolar), am aplicat cu succes această metodă, descoperind în ea o resursă valoroasă în educarea copiilor, în special a celor de vârstă preşcolară. Jucându-se, preşcolarii învață, prin intermediul acestor activități, să se privească în mod diferit pe sine şi pe cei din jur, dezvoltându-şi acele abilități de care nu considerau că dispun. Plasarea unei fete în roluri de eroi sau personaje inteligente şi capabile să se dercurce în orice tip de situație, sau a unui băiat în roluri ce presupun prezența hărniciei, bunătății sau sociabilității, drept condiții fundamentale ale îndeplinirii sarcinilor, reprezintă o metodă de educație iubită de copii şi uşor de utilizat de către cadrele didactice, fiind soldată cu rezultate, uneori, impresionante.

La fel de importantă în limitarea perpetuarii acestor stereotipuri de gen este educarea adecvată a adulților semnificativi în viața copiilor, familia reprezentând un factor crucial în reprezentările pe care aceştia şi le formează în perioada preşcolarității. În această idee, un rol

aparte l-ar putea juca „Şcolile părinților”, prin intermediul cărora părinții pot conştientiza capcanele din educația copiilor lor, inclusiv pe cea a inegalității de şanse pe criterii de gen, învățând şi metodele prin care aceste probleme pot fi evitate. Pe parcursul acestor întâlniri, părinții pot fi învățați să adopte o atitudine lipsită de prejudecăți cu privire la preferințele şi abilitățile copiilor lor, dar şi cu privire la activitățile în care aceştia pot fi implicați în perioada preşcolarității. Mamele şi tații cu profesii contrastereotipice pot fi invitați în activitățile efectuate de educatoare sau psihologul şcolar pentru a discuta cu preşcolarii despre aptitudinile necesitate în realizarea respectivelor profesiuni, contracarând în acest mod imaginile stereotipice cu care copiii sunt obişnuiți. Mai mult, tații pot fi invitați să ajute în activitățile din grădiniță care presupun responsabilizarea copiilor față de activitățile casnice şi gospodăreşti, iar mamele pot fi solicitate să participe la orele deschise în care preşcolarii sunt educați valori precum curajul sau inteligența (jucând, poate, alături de copii, roluri de eroi sau salvatori de situații).

Dincolo de toate acestea, însă, deosebit de important este exemplul personal pe care familia şi comunitatea îl oferă preşcolarului, simplele cuvinte – oricât de frumoase ar fi – neputând prezenta efectele scontate, atunci când ele contravin manifestărilor comportamentale cotidiene ale celui ce le spune. Un rol important în acest sens îl pot îndeplini ONG-urile şi societatea civilă, care pot promova activități de voluntariat şi acțiuni culturale, care să contribuie la înlăturarea stereotipurilor de gen şi înlocuirea lor cu reprezentări egalitare, din care copiii să învețe să se accepte aşa cum sunt, dezvoltându-şi trăsături psihomorale pozitive în conformitate cu propriul potențial, şi nu cu prescripțiile unei anumite societăți.

Un factor important poate fi reprezentat şi de monitorizarea atentă a programelor de televiziune la care copiii au acces, prin intermediul cărora preşcolarii îşi însuşesc, dincolo de informațiile utile şi necesare dezvoltării lor, şi numeroase reprezentări deficitare, care pot perturba dezvoltarea potențialului cu care aceştia au fost înzestrați nativ.

În plus, dată fiind atracția pe care preşcolarii o simt față de desenele animate şi filmele pentru copiii, ar fi utilă apariția unor producții care să accentueze importanța egalității de gen, învățând copiii să îşi valorifice la maxim aptitudinile şi să îşi dezvolte trăsături psihomorale pozitive, evitând stereotipurile de gen şi promovând egalitatea de şanse.

Promovarea unei educații de gen egalitare, sensibile la nevoile copiilor, indiferent de sexul acestora, constituie o condiție fundamentală a evoluției normale a societății, în direcția valorizării la maxim a potențialului individual, deziderat important şi deosebit de valorizat în educația existentă la nivelul celor mai dezvoltate state. Aceasta trebuie însă însoțită de o reevaluare a principiilor de gen pe care societatea le valorizează, reevaluare care să se facă simțită la nivelul repartizării rolurilor şi responsabilităților în familie şi comunitate, pe piața muncii, în activitățile cotidiene şi în mass-media, toți aceşti factori punându-şi amprenta asupra reprezentărilor pe care preşcolarii şi le vor forma cu privire la semnificația dimensiunii de gen, asupra modului în care ei se vor dezvolta şi, implicit, asupra societății viitoare, ai cărei reprezentanți vor deveni preşcolarii de astăzi.

Bibliografie

Bandura, Albert (1977) *Social Learning Theory*. New York: General Learning Press.

Bem, Sandra (1981) Gender Schema Theory: A Cognitive Account of Sex Typing. *Psychological review*, 88, 354-364.
Best, Deborah L. (2004) Gender stereotypes. În Carol R. Ember şi Melvin Ember (eds.), *Encyclopedia of Sex and Gender. Men and Women in the Worlds Cultures* (pp. 11-27), New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers.
Connell, Raewyn (2005) Growing Up Masculine: Rethinking the Significance of Adolescence in the Making of Masculinities, *Irish Journal of Sociology*, 14(2), 11–28.
Deaux, Kay şi Major, Brenda (1987) Putting gender in context: An interactive model of gender related behaviour. *Psychological Review*, 94, 369-389.
Dovidio, John F., Brigham, John C., Johnson Blair T. şi Gaertner, Samuel L. (1996) Stereotyping, Prejudice and Discrimination: Another Look. În Neil Macrae, Charles Stangor şi Miles Hewstone, *Stereotypes and Stereotyping*, 276-322. New York: The Guilford Press.
Eagly, Alice H. şi Kite, Mary E. (1987) Are stereotypes of nationalities applied to both women and men? *Journal of Personality and Social Psychology*, 53, 451-462.
Freud, Sigmund [1933](1970) *Introduction a la psychoanalyse*, Paris: Payot.
Katsurada, Emiko şi Sughihara, Yoko (2002) Gender-Role Identity, Attitudes Toward Marriage, and Gender-Segregated School Backgrounds, Sex Roles, 47 (5-6), 249-258.
Kohlberg, Lawrence (1966) A Cognitive – Developmental Analysis of Children's Sex-Role Concepts and Attitudes. În Eleanor E. Maccoby (ed.), *The Development of Sex Differences* (82-173), Standford University Press.
Lippmann, Walter [1922] (1997) *Public Opinion*. New York: Free Press Paperbacks.
Maccoby, Eleanor E. (2002) Gender and Social Exchange: A Developmental Perspective, *New Directions for Child and Adolescent Development*, 95, 87-106.
Maccoby, Eleanor şi Jacklin, Carol Nagy (1974) *The psychology of sex differences*. Stanford, CA: Stanford University Press.
Manea, Claudia-Neptina (2012) *Psihosociologia stereotipurilor de gen*. Constanța: Editura Muntenia.
Manea, Claudia-Neptina (2012) Gender and the social dimension of preschool. Play, socialization and personality manifestation, *Romanian Journal of Psychology*, vol. II (2), 19-24.
Manea, Claudia-Neptina (2013) Gender Stereotypes. A comparative analysis: preschool children from Romania and France. *Elsevier Procedia – Social and Behavioral Sciences*, vol. 78, 16-20.
Mead, Margaret (1935) [2001] *Sex and temperament in three primitive societies*. New York: Harper Collins Publisher.
Nisbett, Richard E. (2004) The Geography of Thought: How Asians and Westerners Think Differently... and Why, https:// engineering.purdue.edu/ MECOM/ ChinaMaymester2009/ RichardNisbett.Geo.of.Thought. Chap1.2003.doc
Raportul Comisiei Europene pentru drepturile omului si egalitatea de gen a Parlamentului European către Consiliu, Parlamentul European, Comitetul Economic şi Social European şi Comitetul Regiunilor (prezentat la Bruxelles, în 23.1.2008), http://eur-lex.europa.eu.
Schneider, David J. (2004) *The psychology of stereotyping*. New York: The Guilford Press.
Williams, John E. şi Best, Deborah L. (1990) *Sex and psyche: Gender and self viewed cross-culturally*. Newbury Park, CA: Sage Publications.

NABAWIYA MUSA'S AUTOBIOGRAPHY: A MUSLIM IN THE EGYPTIAN MEMOIRS

Cristina-Georgiana VOICU, Associate Professor, PhD, "Apollonia" University of Iaşi

Abstract: In this article we discuss matters related to writing autobiography, and different ways of reading autobiography. Nabawiya Musa's memoirs describes concrete ways in which Egyptian women were oppressed in the early 20th century and how one woman overcame structural and behavioral modes of oppression. Nabawiya Musa's autobiography enables us to demonstrate that Egyptian women's feminist consciousness and activism exceeded what most people have been able to see or willing to concede. Recording one's life story is a centuries-old practice in Egypt and elsewhere in the Arab and Islamic worlds. Thus, the practice of autobiography can be seen as a feminist act of assertion and a great challenge to convention, as well as a great study of the Islamic world axiology.

Keywords: Islam, oppression, autobiography, Egyptian feminism, self-recollections

Introduction

If a text about one's life experience does not imply or impose a realistic report about the occurence of the events, and that the border between autobiography and novel is very delicate, we must say that we are always reading about how the self internalizes experience and about the birth of consciousness that expresses some figures of identity.

There are different reasons for writing autobiography, and different ways of reading autobiography beyond the realm of formal feminist movements or explicitly articulated feminist ideology.[1] Thus, he autobiography of Nabawiya Musa was published from 1938 to 1942 in her periodical, *Majallat al-Fatah* (the magazine of the young woman), under the title of "Dhikriyyati" (*My memoirs*).[2] It was the highly detailed life of a woman who was a pioneering educator and who had made a lifelong commitment to nationalist and feminist issues. Musa, of modest middle-class origins, was a self-made woman whose everyday language was Arabic, as it was for the majority of Egyptians. In Musa's time there was no unequivocal word for feminism or feminist in Arabic; the term *nisa'i/nisa'iyya* was used, but could mean either "feminist" or "women's", depending on the context. Knowing the past of feminists and how they viewed their experience helps us in the task of understanding constructions of feminism. Moreover, revelations in an autobiographical text such as Musa's are critical for a fuller understanding of the history of Egyptian feminism.

Musa's autobiography enables us to demonstrate that Egyptian women's feminist consciousness exceeded what most people have been able to see or willing to concede. A major document in the history of Egyptian feminism, it also contributes to the expanding and

[1] Huda Shaarawi, *Harem Years: The Memoirs of an Egyptian Feminist (1879–1924),* trans., ed. and intro Margot Badran, New York, Feminist Press of the City University of New York, 1987.
[2] Nabawiya Musa, *Dhikriyyati,* Aman, 1956, p. 89.

refining feminist theory. Musa achieved her highest form of self-expression in her autobiographical writing, which she began at the age of fifty-two, long after she had established herself as a formidable educator. Much earlier in her career, at the age of thirty-four, she had published a short treatise called *al-Mar'a wa al-'amal* (*Woman and work*)[3] in which she supported education and work for women. Her feminist exposition in these two kinds of writing is strikingly different. She exhibits far freer expression in her autobiography. "Dhikriyyati" is thus critical to an understanding of the possibilities of the autobiographical mode for feminist expression in Egypt. Musa's life and the reconstruction of her life operated as counter-discourses cutting through indigenous and colonialist patriarchal overlays. Through her autobiography, Musa produced a feminist and nationalist manifesto that was far more radical than the feminism and nationalism she articulated in *Woman and work*.[4]

Nabawiya Musa's Life and Career

Nabawiya Musa (born in Zagazig on December 17, 1886; died in 1951), often referred to as one of Egypt's first Muslim feminists, was a pioneer of girls' schooling, women's rights, women's journalism, gendered resistance, feminist veiling, and nationalist education. Musa graduated from, and then taught at, al-Saniyya teacher training institute for girls. She gained her fame in 1907 as the first woman to sit for and pass the secondary-school certificate exam despite there being no secondary girls' school at the time. Consequently, she became the first female teacher to earn pay equal with that of her male counterparts, setting a precedent for postindependence Egypt. An outspoken critic of foreign education because of what she considered its dubious political and cultural influence, Musa stressed the importance of indigenous teachers and a nationalist curriculum. She advanced girls' schooling as teacher, administrator, inspector, author of a popular grammar text, and founder and director of two private girls' schools. The honorary founder of the Egyptian Feminist Union (established in 1923) and a loyal nationalist, Musa believed that spreading women's education was an essential nationalist act with the greatest potential impact.

She was the first Egyptian woman to obtain a secondary education certificate and who had neither a father nor a husband when she first removed her *niqab* (a clothe/veil which covers the face as a part of sartorial hijab) around 1909 when the was the principal of the girls' school in Fayyum, the first of the many administrative assignments, where face-veiling was uncommon. She was from a modest middle-class background, and her consistent position against making an issue of veiling suggests that she might not have been comfortable with her intentionally provocative action. She also petitioned for the right to take the state baccalaureate examination, then limited only to boys.

In 1910 she became principal of the Women Teachers Training School in Mansura and in 1915 of the Wardian Women Teachers Training School in Alexandria. Nine years later (in 1924), she became chief inspector of state schools for girls, but she was fired two years later by the Education Ministry for insubordination. She continued to focus on expanding opportunities for women writing pseudonymous articles for Cairo newspapers. Founded in 1937, her weekly magazine for girls called *al-Fatat* ceased publication in 1943.

[3] Nabawiya Musa, *The Woman and Work*, Alexandria, National Press, 1920, p. 129.
[4] Ibidem, p. 138

Musa's career came to an abrupt end when the Egyptian government imprisoned her for speaking out against the government's compromising position after British tanks positioned themselves in front of Abdin Palace in 1942, to put pressure on the king. She died in retirement eight years later at the age of sixty-four in Alexandria. Upon her death, she left her legacy, the schools she had founded to the state.

In the early twentieth century, Musa sought new opportunities for herself, and campaigned for the inclusion of other confined middle- and upper-class women in the life of society. Although she objected to the enforced seclusion of women in the home she supported the separation of the sexes in public. Musa's strict application of the practice of gender segregation in her schools enabled women as students and teachers to find space in the public arena where direct male interventions in their lives could be held at bay. She operated within the framework of the prevailing sexual and moral ideologies, which became for her weapons to keep men in their place. Although Nabawiya Musa was active in Egypt for nearly half a century and was a prominent figure in education, she has been neglected in general accounts of modern Egypt, a fate shared with other women.

Autobiography as an Indigenous Form: The Making of Modern Egypt

The earliest self-narratives date back to the medieval period. As far as we know, however, only from the twentieth century have Arab women written accounts of their lives. In Egypt the rise of the modern autobiographical tradition followed independence in 1922. It was developed by middle- and upper-class women and men who had played important roles in the political, intellectual, and cultural life of the country. The modern genre of autobiography is called in Arabic *tarjama hayat* (literally, interpretation of life) or *sira dhatiyya* (literally, self-created life story). Egyptians often inscribed their life stories under the rubric of memoirs (in Arabic, *mudhakkarat* or *dhikriyyat)*, suggesting the process of recall. By the 1930s both women and men were publishing autobiographies, a practice that became more common starting from the 1940s.

Nabawiya Musa is one of the first two Muslim women to have published her life story. Women in Egypt have sometimes used biography to speak autobiographically. Although women and men both participated in the creation of the modern genre of autobiography, presentation of one's life had different connotations for each. Writing about the self was a radical act for women, but not for men. Women's voices were considered *'awra*, something shameful, to be covered. Moreover, not only women's voices but their entire beings were construed in sexual terms and therefore as *'awra*. The prevailing ideology held that women, as essentially sexual beings, posed dangers to men, family, and society.[5] Men secluded women in order to control them – that is, women of the middle and upper classes, Muslims, Christians, and Jews alike, whose labor outside the home was not needed. Their lives were to be private and unseen. In the early decades of the twentieth century, as a result of continuing socio-economic and technological change in the urban world, middle- and upper-class women gradually emerged from domestic confinement to become an increasing presence in society. Women began to remove the face veils that had rendered them invisible, and deprived them of individual identity in society. Non-Muslims were the first to do so. Around 1909, when Musa

[5] Fatna A. Sabah, *Women in the Muslim Unconscious,* trans. Mary Jo Lakeland, New York, Pergamon, 1984.

took up the position as headmistress of a school for girls in the Fayyum oasis, where veiling was generally not practiced, she quietly uncovered her face. During her employ in the colonial state school system as a teacher and then an assistant principal, she was required to veil by the colonial education authorities. At the school in Fayyum that was opened by Egyptian nationalists she was free to remove the veil from her face (she retained the head cover, however, and did so for the rest of her life). Huda Sha'rawi removed her face veil as an overt and confrontational political act in the train station in Cairo after returning from the feminist conference in Rome in 1923. Their two different ways of enacting unveiling (the face) symbolized Musa's and Sha'rawi's divergent approaches to the process of women's liberation.

Much of women's early practice of autobiography can be seen as a feminist act of assertion, helping to shatter the complicity with patriarchal domination that had been effected through women's enforced invisibility and silence. Women's autobiography was an entry into public discourse in a very personal and individual way, and was a way of shaping it. A woman speaking about her own life constituted a form of shedding of the patriarchal surrogate voice.

The Text as a Victorious Self

When she began to resurrect her earlier defiant and victorious selves[6] Musa opened the narrative of her life with the episode, "How I Started my Work Life and When my Troubles Began," establishing what would be a trope of trials and triumphs and a focus on her educational mission. She produced ninety-one instalments, with little heed for historical sequence. Musa presented her life as a struggle, a pattern of skirmishes and successes with her patriarchal enemies, whom she scathingly exposed in their perpetual attacks upon her. She narrated how a young woman invented her own life, came of age as a teacher and headmistress, and played a role in shaping modern education in Egypt. If Musa's auto-biography is the life of a pioneering educator in modern Egypt, it is equally a testament to the evolution of her feminist and nationalist consciousness and activism. "Dhikriyyati" affords the reader an unprecedented opportunity to see modes of feminism and of nationalism that were not expressed in the context of a formal political organization or movement. It shows how an acute gender consciousness heightened by nationalist awareness and a strong drive propelled her into manipulating her environment in order to transcend the limitations that might otherwise have stifled her. Musa's feminism did not announce itself as did the movement feminism of Huda Sha'rawi, with its highly-visible discourse of protest and demands, and use of explicit feminist terminology and dramatic symbolic gestures. Musa came from the modest middle class. Her position in life as an educator and public personality was self-achieved, and one she had to struggle to maintain. She was in a position of dependency on the Ministry of Education for much of her early career. If Musa had employed

[6] By the time she began to publish her memoirs, Musa had long since been the but I of ridicule in the press and tie subject of numerous cartoonsportraying her covered from tip to toe in the traditional '*abaya* (the long black wrap that by then was worn mainly by more conservative women and those of the lower class), bespectacled and "ugly," usually in a haranguing posture. She actually appropriated this kind of caricature in her own magazine, turning it to her own advantage. The woman who broke convention in writing about her own life had already gained a notoriety that gave her a certain freedom.

an explicit feminist vocabulary, which she would have had to coin in Arabic (we have already noted the absence of a precise word for feminism or feminist in Arabic), she might have alienated large segments of the population. However, she spoke and wrote in French, the language of the upper-class, but most of the time she communicated in Arabic, the language of the majority and enjoyed wider access to her compatriots.

Musa's autobiographical account (in terms of deploying feminist rhetoric and demands) was more pragmatic, and idiosyncratic brand of feminism. She was not part of a movement, and her memoirs do not indicate that she consciously considered herself a feminist. Yet she clearly belongs to the history of feminism in Egypt.

Self-Creation between 'Traditional' and 'Modern'

The brief outline of Nabawiya Musa's life confirms that she overcame barriers to self-expression in the kind of society and circumstances in which she found herself. In his memoirs, the Egyptian writer and journalist Salama Musa, a contemporary of Nabawiya Musa, gives a sense of the world into which she as a female was born: "Once I was struck by my sister because I had called her name in the street. It was considered just as improper for a girl's name to be heard in public as for her face to be seen."[7]

Musa relates that she was raised only by her mother on the pension of her army colonel father, who died while on a military mission in Sudan before her birth. Her subordinate status as a girl was impressed on her by her mother, who took Nabawiya and her brother, ten years her senior, from Zagazig, the small town in the eastern Delta where she and her mother had been born, to Cairo to advance his schooling. Musa, however, advanced her own education through self-creation, a leitmotif in the narrative of her life. Extracting help from her brother, she acquired the rudiments of Arabic through memorization. When she had taught herself the elements of writing, progressing from the mnemonic to the creative, she triumphantly composed her first verse. She narrates a painful scene in which her brother denigrated her first effort to write, but dispels the pain by recounting that her uncle told her, "Don't pay attention to what he said. When you become educated none of us will be able to touch your writing."[8] Mastery of the word and mastery of the self converge, as domination by language becomes another trope in Musa's story of self-creation. When the young Nabawiya proceeded from the more passive and imitative task of memorizing the Qur'an to the active and individualist enterprise of interpretation, she again incurred censure and established victory. She recounts that a male relative studying at al-Azhar, the center of Islamic learning, chastised her for trying to interpret the Qur'an on her own without a religious guide, something even he, as a (male) student of religion, would not attempt, as it was seen as a heresy. Ignoring this, she challenged him to explain a Qur'anic *aya* (verse). When he blundered through a blatant misreading of the Arabic, she pointed out his error and scorned him in a poetic composition. In a culture permeated by religion, Musa established her own ability to read the scripture for herself and rejected the not-infallible interpretation of male authority. Individual rational investigation, or *ijtihad*, was an Islamic method for

[7] Salama Musa, *The Education of Salama Musa*, Trans. from the Arabic by L.O. Schuman, Leiden, Brill, 1961, p. 7.
[8] Salama Musa, *The Education of Salama Musa*, Trans. from the Arabic by L.O. Schuman, Leiden, Brill, 1961, p. 45.

understanding religion as part of Islamic modernism, encouraging Muslims to reject non-Islamic practices and to apply religion to new circumstances. It was within this context of Islamic modernism that pioneering feminists in Egypt such as Musa and Sha'rawi articulated their approach to women's liberation.[9]

Finding her way to school opened up a whole new life for Musa. In recounting her determination to attend school, a domain outside the family-centered world, Musa's narrative displays a break with maternal authority. When she announced her intention to go to school, her mother told her that it "was a violation of decorum and modesty, and an affront to good upbringing and religion,"[10] and threatened to disown her. When Nabawiya learned she had passed the entrance examination, she gave her mother an ultimatum. If her mother stood in her way she would leave home and enter school as a boarder, paying her tuition out of her portion of her late father's pension. At this point her brother enters the narrative reconstruction, warning his sister, "If you go to the Saniyya School I shall cease to know you."[11] She snapped, "Then I shall have one less [male] relative and that's fine with me."[12] The redeployment of elements of her social and cultural heritage to rewrite her gendered destiny and serve her new self-chosen objectives is yet another motive in Musa's life narrative.

In her text, Musa challenges the commonplace belief that an educated girl is a frivolous girl, exploding the stereotype with her portrayal of the young Nabawiya. Earlier, in *Woman and work* (1920), she had argued that education for women would make them more serious and better able to protect themselves. In Musa's youth, as we have seen, schooling was not the norm for a girl, but it was possible. Notions that female education constituted a violation of religion were strobgly attacked in the final third of nineteenth century. Marriage, however, was a norm backed by religious doctrine. Musa's rejection of marriage was her most obvious act of defiance, but gaining an education was also integral to this rebellion, as she shows in her autobiography when she links her pursuit of education to her escape from marriage: "It [marriage] repelled me and perhaps my leaving home at the age of thirteen to go to school was because of my hatred for marriage. If I had stayed without work I could not have remained unmarried. I did not have the resources adequate to my needs."[13] In the context of discussing her escape from marriage she also declares: "I preferred to live as the master of men, not their servant."[14] The publication of such astonishingly blunt views on marriage as Musa's is unusual in the context of Egyptian society and culture, both in her days and now, in the 21st century. She makes her deep aversion to marriage evident: "I hated marriage and considered it dirt and had decided not to soil myself with this dirt. Since childhood, I had believed that marriage was animalistic and degrading to women and I could not bear [the thought of] it."[15] When we contrast the approaches Musa takes to marriage in her treatise and in her autobiography, we see that she is careful to uphold the ideal of marriage and

[9] On Islamic modernism, see Albert Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 130-163.
[10] Nabawiya Musa, *The Woman and Work*, Alexandria, National Press, 1920, p. 89.
[11] Nabawiya Musa, *The Woman and Work*, Alexandria, National Press, 1920, p. 44.
[12] Ibidem, p. 44.
[13] Ibidem, p. 156.
[14] Ibidem, p. 158.
[15] Ibidem, p. 159.

motherhood as women's first and paramount roles in *Woman and work* (1920), while in "Dhikriyyati" she gives firm reasons for her rejection – even denigration – of marriage.

Another matter that Musa takes up in her autobiography is the controversy over *sufur* (unveiling) and *hijab* (veiling, then commonly understood to include covering the face). On this subject, her position is the same in both works. In her memoirs, she borrows from her introduction to *Woman and work* (1920), where she had written:

> "I have dealt with all subjects relating to Egyptian women except for what they now call *sufur* and *hijab* because I believe these are academic terms the meanings of which we are quite ignorant. I cannot call the peasant woman unveiled because she does not wear the transparent [face] veil that is known to us city women. The peasant woman goes about her way modestly... I cannot call some of the city women veiled when they go out immodestly covered with ornaments and jewelry attracting the eyes of the passer-by while on their faces they wear a veil that conceals nothing but timidity."[16]

Musa wanted to shift the debate away from *sufur* versus *hijab* to a focus on *hishma*, or modesty, transcending the categories "traditional" and "modern," which saw veiling as traditional and unveiling as modern. In "Dhikriyyati," (Musa, Musa illustrates her point when she narrates her encounter on a tram with a woman who asked her if she were a Christian because her face was uncovered (Christians had begun to unveil earlier than Muslims). Musa replied that she was behaving with greater modesty than the woman herself was. She recounts that she told the woman that her transparent veil did not hide her face, and continued, "I see what I should not see of your bosom and I see your arms [which according the widely accepted interpretation Muslim women were enjoined to cover] ... but you do not see anything of me but my face [which Islam does not enjoin women to cover]."[17] She also reconstructs an exchange she had with a male writer in the offices of the Cairo daily *al-Ahram*, who insisted that women should cover their faces. After reminding him that his female relatives in the village did not cover their faces (as was customary for peasant women) she said: "Sir, you claim that men are wiser and more rational than women. If women are not seduced by your faces, and some of you are indeed handsome, how could you men who are more rational be seduced by women's faces? You men should be veiled and women unveiled."[18]

At the end of the 1930s and the beginning of the 1940s, she observes in "Dhikriyyati," that: "What I foresaw came true. Now the women of Egypt have unveiled and men have started to attack the mentality of the veiled woman. Yes, what I envisioned came true but not in the way I had hoped. Unveiling was accompanied by flashiness (*tabarroj)*, which I did not expect the respectable Egyptian woman to fall prey to, especially the educated women. But who knows, maybe it is a passing thing. Perhaps later we shall return to modest unveiling."[19] Musa's speculation about the future has been realized by the renewed concern for modesty and the revelling of the head and body that surfaced in the 1970s, two decades after her death.

[16] Nabawiya Musa, *The Woman and Work*, Alexandria, National Press, 1920, p. 186.
[17] Nabawiya Musa, *Dhikriyyati*. Aman, 1956, p. 98.
[18] Nabawiya Musa, *The Woman and Work*, Alexandria, National Press, 1920, p. 134.
[19] Nabawiya Musa, *Dhikriyyati*. Aman, 1956, p. 176.

Yet, Musa was still a female in a patriarchal society and subject to controls imposed, in part, by the (patriarchal) culture's code of morality.

De/Colonizing the Subject in Autobiography: Musa's Nationalism

Musa narrates her life up to the age of twenty as a "feminist project" of inventing a life for herself and not merely following convention. She represents her "feminism" as taking on a more collective and public dimension when she entered the workforce. Defying the conventional life script, and those who sought to impose it, Musa entered into a new stage of combat which was to last the rest of her life. For almost the first two decades of her professional life, as during her school days, Musa had to contend with the omnipresent British colonial rule. Colonialism oppressed Egyptians in gender- and class-specific ways, often doubly oppressing women. At the same time, colonial authorities sometimes promoted new roles for women – and, in so doing, gave rise to tensions across (indigenous) gender lines, a largely unexplored form of colonial divide and rule. In the struggle against colonialism, Egyptians played roles determined in certain ways by class and gender. Musa's nationalist activism, like her feminist activism, was expressed mainly through her work, and was articulated more subtly. Musa's "Dhikriyyati" illuminates intersections between her feminism and nationalism, and sheds light on forms of indigenous and colonial patriarchal oppression she experienced. Musa used her autobiography to unveil her mode of nationalist activism. Her nationalism with a feminist dimension has to be understood in the context of her position as a middle-class teacher in a government school. She stresses women's central role in consolidating an Egyptian identity and in expanding the national workforce in *Woman and work*, insisting that "the best service that can be done for the country that we are ready to die for is to direct the attention of women toward education and work."[20] She also tells that "this conviction has inspired me to publish this book in the hope that it will have some effect."[21] Recounting her position and actions during the revolution of 1919-1922, when she was headmistress of the Wardiyyan Women Teachers' Training School in Alexandria, Musa reveals how class and gender operated in the nationalist struggle. During that period when (male) students and teachers were frequently out on strike, Musa did not allow herself, her teachers, or her students to participate in demonstrations. That could have led to the closure of her school and the end of her career, neither of which, she believed, would have benefited Egypt. She writes:

"I have loved, and still love, education which has totally preoccupied me. It has kept me from involvement in politics because I believed that a person serves their country through the work in which they excel and through that alone ... In my view schools going out on strike does not help the country. We can help in our own ways such as advocating the spread of girls' education which our country greatly needs. It is a non-threatening endeavor with which no one can interfere and something noble that will greatly benefit the country and have a long-term impact".[22]

[20] Nabawiya Musa, *The Woman and Work*, Alexandria, National Press, 1920, p. 194.
[21] Nabawiya Musa, *The Woman and Work*, Alexandria, National Press, 1920, p. 196.
[22] Nabawiya Musa, *The Woman and Work*, Alexandria, National Press, 1920, p. 50.

Musa also objected to women and girls going out on demonstrations with men because she believed it would endanger the women's reputations and pose a moral threat to them: "I was unhappy that nationalist activity might be a reason for women teachers to violate codes of modesty and decorum and be an occasion for frivolity."[23] Later, she states: "I explained to them [the women teachers and girls] that taking part in street demonstrations was not fitting to our dignity as oriental women."[24]

Autobiographical Conclusions

Starting from Fatima Mernissi (Mernissi, 1991) words that: "Memory and recollection are the dawn of pleasure; they speak the language of freedom and self-development"[25] we can assert that Musa speaks the language of freedom in "Dhikriyyati" in a declarative and defiant way. During the militant phase of the national revolution, eighteen years before she began her autobiography, she supported the education and work for women while upholding prevailing moral/cultural values, for the good of women and of the nation. Hers was a program for female relief from patriarchal oppression and for the rescue of the nation from colonial oppression. In her treatise Musa rejects binary oppositions: the prevailing social construction of gender that essentialized male and female as "two separate species" and the contest between veiling and unveiling, with implications of modest or immodest, (morally) right or (morally) wrong, traditional or modern.

Conclusions

In this paper, we wanted to focus on the idea that Musa's "Dhikriyyati" (in the form of self-narration) displays the range of autobiographical fine-tuning voices and illustrates how a feminist and nationalist project can be embedded in an autobiography. Autobiography enabled Musa to delineate the limits and details of patriarchal oppressions and expose layers of hypocrisy. At one level Musa was a historical scribe; yet she was also the shaper of the tale and the interpreter of the past. Not only had she entered the public arena of active struggle and achieved personhood in an asymmetrically gendered world, but she entered the public arena of written discourse. As a woman Musa was refused admittance to the new Egyptian University. She was unable to fulfill her wish to become a lawyer. She was professionally buffeted by colonial authorities. She was fired by the Ministry of Education after independence. But against all these oppositions she managed to construct a meaningful life. She showed how it was a struggle to be both the same and equal in a society where difference was minutely gendered and the male was highly privileged and empowered. The male Egyptians pioneering in writing modern autobiography narrated lives lived at the center and the top of the new "democratic" order. They lived and wrote their lives as full citizens in the newly semi-independent Egypt. In writing the history of the female Egyptian, Musa celebrated struggle, using her narrative re-creation of it as a mirror. Her autobiography recorded the experience and furnished a model of an Egyptian Muslim woman who had forged and

[23] Nabawiya Musa, *The Woman and Work*, Alexandria, National Press, 1920, p. 100.
[24] Nabawiya Musa, *The Woman and Work*, Alexandria, National Press, 1920, p. 134.
[25] Mernissi, Fatima. *Women and Islam: An Historical and Theological Enquiry*, trans. Mary Jo Lakeland. Oxford: Basil Blackwell, 1991, p.89.

sustained a life for herself. For Musa, autobiography was finally "the dawn of pleasure", seen as an act of self-expressing ideological struggles.

Bibliography

Anderson, Linda. *Autobiography*. London&New York: Routledge, 2001.
Badran, Margot. *Feminists, Islam, and Nation: Gender and the Making of Modern Egypt.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.
Baron, Beth. *The Women's Awakening in Egypt: Culture, Society, and the Press.* New Haven, CT, and London: Yale University Press, 1994.
Mernissi, Fatima. *Women and Islam: An Historical and Theological Enquiry,* trans. Mary Jo Lakeland. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
Moghadam, Valentine. (ed.), *Identity Politics and Women: Cultural Reassertions and Feminisms in International* Perspective. Boulder: Westview Press, 1993.
Moghissi, Haideh. *Feminism and Islamic Fundamentalism, The Limits of Postmodern Analysis*. London&New York: Zed Books, 2002.
Spangolo, John (ed.), *Problems of the Middle East in Historical* Perspective. London: Ithaca, 1991.
Tucker, Judith. (ed.), *Arab Women: Old Boundaries, New Frontiers*. Bloomington: Indiana University Press, with the Institute for Contemporary Arab Studies, Georgetown University, 1993.

INTERCULTURALITY AND DICTATORSHIP IN THE NOVELS OF A CONTEMPORARY WRITER

Susana Monica TAPODI, Associate Professor, PhD, "Sapientia" University – Faculty of Economics and Humanities, Miercurea Ciuc

Abstract: The writer and poet László Bogdán from St. George, Romania, in his novels presents the Transylvanian world, with deep ethnic diversity. His heroes, like Béla Hutera, Rebeka and Imre Asperján, Lajos or Ödön von Boticselli, Vasile Prokop suggest multiculturalism even by their names. This hybridity could be a sign of peaceful coexistence, but these names are distortions, and they become symptomatic and expose the harsh realities of a world devoured by anxiety, dominated by inhuman forces and dictatorship.

Keywords: contemporary hungarian wirtings, ambivalence, multiculturalism, hybridiy, dictatorship

Prozatorul, poetul şi ziaristul maghiar, László Bogdán (născut în 1948, originar din Sf. Gheorghe, Covasna) a publicat volume de versuri, *Matiné* (*Matineu*) 1972; *Ingaévek (Anii navetei*) 1984; *Az erdélyi kertmozi* (*Cinema de vară în Ardeal*) 1995; *Átiratok múzeuma (Muzeul transcripţiilor) 1998; Argentin szárnyasok* (*Păsări din Argentina*) 2001; *P. a ketrecben (P. în coteț) 2004; Az erdélyi Madonna* (*Madona ardeleană*) 2004; *Fogolyvadászat* (*Vânătoarea de potârniche*) 2005; *A démon női alakot ölt (Demonul sub forma unei femei*) 2006; *Ricardo Reis Tahitin* (*Ricardo Reis în Tahiti*) 2007; *Felröppenő flamingó* (*Flamingoul îşi ia zborul*) 2009 şi peste zece volume de proză scurtă şi eseuri. Romanele sale *Helyszínkeresések forgatáshoz* (*În căutarea unor locuri pentru filmare)* 1978 în românește de George Volceanov în 1984; *Címeremben két hattyú* (*Blazonul cu două lebede)* 1980 în românește de George Volceanov în 2013; *Promenád, avagy a jobb kézre húzott kesztyűk városa* (*Promenadă*)1989; *A késdobáló, avagy a jobb kézre húzott kesztyűk városa* (*Aruncătorul de cuțite*)1991; *Eltűnés, avagy a jobb kézre húzott kesztyűk városa* (*Dispariția*)1994; *Agitátorok éjszaka* (*Noaptea agitatorilor*) 1995; *Az ördög Háromszéken* (*Diavolul în Trei Scaune*) 1997; *Hol vagytok, ti régi játszótársak?* (*Ce mai faceți, prietenii mei din copilărie?*) 2003; *Drakula megjelenik* (*Dracula reapare*) 2003; *Bábjátékosok* (*Păpuşarii*) 2005; *A szoros délben* (*Strâmtoarea de la miazăzi*) 2007; *Hutera Béla utolsó utazása* (*Ultima călătorie a lui Hutera Béla*) 2007; *Tatjána, avagy kifelé a férfikor nyarából* (*Tatiana sau dincolo de vârsta Androginului*) 2008; *A vörös körben* (*În cercul roşu*) 2010; *A két boldog fénygombolyag* (*Două ghemuri fericite de lumină*) 2011. Autorul este deținătorul a mai multor premii literare din România şi Ungaria.

Romanul *Blazonul cu două lebede*, a fost premiat de Uniunea Scriitorilor din România în anul 1980. A fost tradus în limba română încă din 1990, a fost inclus în planurile mai multor edituri, a apărut însă numai în 2013 la Editura Tracus Arte. Scris într-un moment când romanul românesc, reprezentat la vârf de Marin Preda, Augustin Buzura sau Petre Dumitriu îşi propunea reevaluarea unei perioade istorice etichetate drept „obsedantul deceniu",

Blazonul cu două lebede se sincronizează cu tendinţele acelei perioade. „Romanul ar putea constitui, chiar şi din ipostaza de text recuperat cu o nedreaptă întârziere, o revelaţie pe piaţa cărţii – asta cu atât mai mult cu cât autorul şi-a confirmat valoarea, primind între timp alte trei premii ale Uniunii Scriitorilor. Şi, nu demult, în timp ce la Bucureşti Dinu Flămând traducea magistral poemele lui Fernando Pessoa, la Lisabona era lansată traducerea romanului *Ricardo Reis în Tahiti* de acelaşi Bogdán László."– remarcă traducătorul operei, George Volceanov în numărul 44 din 2012 al revistei *România Literară.*

Tehnica predilectă în poeziile autorului este cea a transcrierii, a parafrazării – *P. în coteţ* îl evocă pe Ezra Pound, *Păsări din Argentina* este un omagiu adus lui J.L. Borges etc. dar jocurile intertextuale nu lipsesc nici din scrierile în proză ale lui Bogdán. Repetarea, reevaluarea temelor, personajelor şi motivelor este sugerată chiar şi de subtitlurile romanelor sale. *Promenada*, *Aruncătorul de cuţite* şi *Dispariţia* poartă acelaş subtitlu „*sau oraşul în care mănuşile se poartă pe mâna dreaptă*" „*Fragmente dintr-o epopee comică.*" *Ultima călătorie a lui Hutera Béla* reia –datorită personajului său principal– întâmplări din trecutul apropiat al orăşelului natal, prezent în romanele cu tentă autobiografică. Figura lui Hutera apare în multe opere epice ale scriitorului, jucând un rol similar cu cel al unchiul Pepin din textele lui Bohumil Hrabal: el este unul dintre naratorii-interlocutori din cârciumă, un fel de picaro din secolul al XX-lea, care în anii '70 evocă amintiri din tinereţe, purtând astfel în sine multidimensionalitatea temporală. Figura frizerului apare şi în romanele *Blazonul cu două lebede* şi *Promenada* sau în povestirile din volumele *Öt korsó sör a Golgotában (Cinci halbe de bere la cârciuma Golgota)* sau *Ház a kopár hegyen (Casă pe muntele pleşuv)* acompaniat fiind de alter-egoul scriitorului, fotograful Boticselli Lajos.

Hibriditatea manifestă din numele personajelor poate fi semnul convieţuirii paşnice, dar pentru că acestea sunt deformate, distorsionate, dezvăluie prezenţa unei puteri care tinde spre totalitarism. Geoculturalitatea, conform concepţiei despre spaţiu a lui Gil Deuleuze şi Félix Guattari se manifestă prin procesul complex al fixării, deplasării şi restabilirii (teritorizare, deteritorizare, reteritorizare) relevând eterogenitatea acestuia.

Coloritul multicultural din romanul *Blazonul cu două lebede* este remarcat şi de către Bedros Horasangian „…a trăit *intus at in cutae*, evenimentele istoriei mici pe care o radiografiază şi întâmplările istoriei mari pe care a suportat-o. Prozatorul Bogdán László şi contemporanii lui, maghiari şi români, evrei, secui, armeni şi saşi şi ce-o mai fi adăpostind un Ardeal cosmopolit şi multietnic[…]"(18) Regionalitatea poate constitui o forţă culturală aducătoare de valenţe estetice. „Regiunea, ca noţiune, poartă simultan limitarea determinării geografice şi a activităţii spirituale. Regiunea, ca spaţiu limitat geografic, împinge lectura de text către lectura referenţială, dar aspectul de spaţiu cultural al regiunii crează posibilitatea abstractizării, pentru ca regiunea localizată, delimitată, cu indice referenţial (nu cu dispariţia spaţialităţii, ci prin contopirea în sinele propriu a acesteia şi transformarea ei în forţă de organizare a textului, astfel prin construcţia dominantă a spaţializării) să devină un mediu literar, poetic,lingvistic." – afirmă Éva Bányai (19). Prin evocarea spaţiului copilăriei, scriitorul începe o reteritorizare spirituală, o tentativă de asimilare şi înţelegere prin literatură, iar textul prezintă în mod ironic tocmai eşecul acestor demersuri intelectuale. Absurdul sistemului comunist nu poate fi înţeles.

Naratorul din *Blazonul cu două lebede* este personajul Autorul care, ajuns la vârsta de treizeci de ani, evocă diferite episoade din copilăria sa, ce coincid cu anii '50. O sursă

inepuizabilă de umor devine folosirea persoanei întâi plural (a naratorului din prezent) suprapusă peste imaginea copilului de cinci-şase ani prin ochii căruia sunt percepute frământările şi transformările sociale ale anilor comunismului stalinist proaspăt implementat. „Este vară, luna iunie, o zi de joi. S-au deschis florile de tutun, în schimb cărăbuşii au dispărut deja. Ne târâm cu băgare de seamă prin mireasma ameţitoare a florilor de tutun. Această mireasmă îşi atinge, în sfârşit, după douăzeci şi trei de ani, efectul dorit, strănutăm straşnic o dată şi încă o dată, apoi de cinci ori la rând. Din fericire, suita de hapciu-uri nu are loc atunci şi acolo, aşa că scăpăm neobservaţi. Stau în întuneric, lipiţi unul de celălalt, ca îndrăgostiţii!

Kovăcioaia, guraliva noastră vecină, şi Székely Balázs, cadristul oficiului de pensii, cumătrul şi tovarăşul de şpriţ al unchiaşului nostru beţivan."(158)

Personajele din roman poartă epitete constante, asemenea eroilor epopeici. Acestea sunt însă ironice, adecvate oamenilor pe care îi caracterizează: *guraliva noastră vecină; unchiaşul nostru beţivan; sergentul Beldenu, prietenul şi protectorul nostru; bătrânul paznic al parcului; madam Szanto, depravata* etc. Ironia se manifestă şi la nivelul subtitlurilor ca: „Până la urmă, de vină e numai gândacul de Colrado". Comicul de caracter şi de situaţie atenuiează abjectul şi tragicul evenimentelor, al terorii totalitariste, „unde se murea pe neştiute şi se suferea cu batista pusă la gură"(Horasangian ibidem). Naratorul -copil devine martor involuntar al multor întâmplări, fără însă de-a înţelege importanţa acestora. Iată o scenă tipică pentru universul romanului:

„Despre ce or fi discutând în întuneric în dosul cotețului? […]Kovăcioaia răspunde la întrebările şoptite ale cadristului, ea nu pune nicio întrebare, pare speriată, îi tremură glasul. Guraliva noastră vecină o fi înspăimântată sau doar se preface? Un răspuns liniştitor nu putem da nici atunci, nici acum, deşi între al cincilea şi al şaselea hapciu, cunoscându-i până la un punct situaţia, am zice că mai degrabă se preface.

– Ce te-a apucat, madam Kovács? Denunţăm întruna, denunţăm, ai? Ţi-ai pierdut mințile sau te pomeneşti că n-ai ce face, că acuşi îţi dau eu! […]

Cadristul hârâie, îşi aprinde o ţigară, la flacăra chibritului îi vedem faţa buhăită, are ochii pungiţi, mâna îi tremură vizibil.

– Nu ştiu, zău, ce-ar zice alde Kis, Szántó şi surorile Béldy, dacă ar şti că te ţii întruna de denunţuri.

– Dar, tovarăşe Székely, eu în interesul comunităţii...

– Acum eu vorbesc. Bagă la cap o dată pentru totdeauna că te bag la balamuc dacă nu te potoleşti cu denunţurile. Cămaşa de forţă te aşteaptă. Ai priceput?!

– Mă faci să râd, se dă Kovăcioaia cu un pas înapoi, cu gândul la siguranţa ei, întinzând mâinile în faţă, pentru orice eventualitate. Mă faci să râd, Székely Balázs. Tu mă bagi pe mine la balamuc? Tu, măi carafă beţivă! Bagă de seamă, să nu te bag eu la Jilava!

– Mă ameninţi, cotoroanţo, dă s-o înşface cadristul pe guraliva noastră vecină, dar Kovăcioaia cunoaşte terenul mai bine şi se fereşte din calea lui, iar Székely Balázs îşi pierde echilibrul şi cade lângă coteţ, găinile se apucă să cârâie urât de tot, auzim strigătele lui madam Szántó.

– Tanti Kovács! Avem o vulpe-n coteţ! Tanti Kovács!

O.R.L., canişul jucăuş, soseşte lătrând de zor, se-apucă să amuşine, ceva pare să nu fie-n regulă cu mirosul lui Székely, pentru că O.R.L. nu se mai opreşte din lătrat.

– E încă-n viaţă Hutera Béla, frizerul ăla beţivan împreună cu care ai fost în lagăr la americani, micuţule, sâsâie Kovăcioaia de lângă coteţ. Te-a văzut cum ai pactizat cu ofiţerii

americani, primeai de la ei pachete, ba chiar ai primit şi un aparat de emisie-recepţie. Ai grijă, să nu fii bănuit de spionaj!

– Ce tot îndrugi acolo?!, gâfâie cadristul şi sare de colo-colo, încercând să evite colţii ascuţiţi ai lui O.R.L.

– E-o vulpe în coteţ!, răsună tot mai aproape vocea lui madam Szántó."(159)

Totodată această dublare a perspectivelor naractoriale, specifică postmodernismului nu va duce la elucidarea problemeleor prezentate, ci din contră: „Rămânem la părerea că şi cadristul trebuie să se fi simţit cu musca pe căciulă, pentru că în vara lui 1953, la un an după această întâmplare, a fost schimbat din funcţie. Să fi fost mâna Kovăcioaiei în treaba asta? Să fi fost Székely dat jos din cauza acuzaţiilor cu care încercase să-l şantajeze Kovăcioaia lângă coteţ, pe întuneric, în Zodia Gemenilor? Nu ştim." (ibidem)

Cititorul nu va afla răspunsul la întrebările ridicate de narator, precum nu se va găsi nici acea comoară căutată în diversele planuri temporale.

Romanul *Promenada* din 1989 construieşte un labirint textual şi temporal evocând diverse episoade din tercutul oraşului Sfântu Gheorghe imitând structura operei muzicale *Tablourile unei expoziţii* de Modest Musorgski. Apare aici varianta postmodernistă a unui roman social destrămat în fragmente, în care se cercetează posibilitatea trăirii în acest spaţiu periferic a unei vieţi autonome. Printre multele jocuri transtextuale romanul are şi un caracter autoreflexiv. Din când în când naratorul, Boticselli Lajos, îşi cedează locul autorului empiric, care îi instruieşte pe cititori în felul următor: „Să nu încercaţi să săriţi câteva pagini, căci nu veţi mai înţelege nimic.. […]Este indicat să închideţi radioul, să terminaţi băutul cafelei şi să încercaţi vă concentraţi numai asupra lecturii." (*Promenada* 1989:65 – tradus de mine T.S.) Acest îndemn naratorial se referă şi la autoevaluarea aşteptărilor cititorilor. Ei sunt întrebaţi – aidoma cititorilor din antichitate – dacă doresc să se informeze, să se delecteze sau caută în roman sfaturi utile, reţete de rezolvare ale situaţiilor complicate din viaţă. Şi în acest roman apare figura lui Hutera Béla, iar planurile temporale ale prezentului, ale trecuturilor evocate şi cel al ficţiunii se suprapun din când în când.

Prezenţa mai multor naratori, structura narativă de mozaic ca semn al eşecului cunoaşterii realităţii sunt mărcile specifice atât ale prozei postmoderne în general, cât şi ale textelor lui Bogdán. Reconstituirea ulterioară a unor evenimente misterioase din anii '50 este tema romanului *Az ördög Háromszéken(Diavolul în Secuime)* apărut în 1997. Cei doi supravieţuitori, învăţătoarea pensionară, Asperján Rebeka şi frizerul Hutera Béla îşi evocă amintirile despre acea săptămână din toamna anului 1952 în a doua parte a anilor '80. Aşa cum ne arată textul, în România anilor '80 sunt continue practicile inumane ale stalinismului anilor '50. „H.B. îmi citează revoltat din organul central al PCR că, planul de sistematizare continuă proiectul monumental al transformării agriculturii, început odată cu colectivizarea" (BOGDÁN 1997: 146 – tradus de mine T.S.)

Amintirile, multiplicarea planurilor temporale accentuează sentimentul destrămării şi perpetuează misterele latente ale acţiunii. Acestea nu constituie doar o tehnică narativă, ci sunt consecinţe ale sistemului totalitar care-şi menţine teroarea prin suprimarea informaţiilor. Rebeka, de exemplu, nu ştie, ce s-a întâmplat cu soţul ei internat înainte cu un an, pentru eliberarea căruia – după ce fusese dată afară – acceptă să fie bucătăreasă la petrecerea „tovarăşilor" veniţi de la Bucureşti. Comandantul Securităţii sosit la vânătoare ştie foarte bine că deţinutul murise, dar nu-i spune femeii; securiştii adună victimele noaptea, cu temuta lor

maşină neagră. Romanul are o structură deschisă: în final, fără nici un semn prevestitor, dispare iubita lui Hutera. Cititorii bănuiesc că tânăra a plecat cu comandantul, sacrificându-se pentru bărbatul iubit, în tentativa de a-l salva de la deportare.

Acțiunea romanului evocă un sfârşit de săptămână din octombrie 1952 când generalul bucureştean şi suita sa sosesc la vânătoare în Secuime. Dramatismul evenimentelor se reflectă şi în dinamica structurii. Zece dintre cele 23 de capitole urmăresc evenimentele petrecute în ziua de vineri, ziua suferinței Mântuitorului, dar ultimul capitol nu aduce mântuirea, ci doar o evaziune aparentă a naratorului. Planurile spațio-temporale se multiplică, atât prin încastrarea analepsei, cât şi prin penetrarea iraționalului în diegeză prin intermediul magicianului Ödön von Boticselli. Dilatarea coordonatelor existențiale prin elementul supranatural este o metodă des folosită în operele realismului magic, totodată este şi de inspirație bulgakoviană, asemenea motivului suferințelor mântuitoare sau celui al femeii care încheie pactul faustic, pentru a-şi salva iubitul. Celălalt narator, Hutera, va încheia, la rândul său, acelaşi pact, dar scopul lui este mai umil: frizerul vrea doar să supraviețuiască vânătorii, însă țăranii vor fi deportați sub acuzația de revoltă împotriva colectivizării.

Dintre formele transtextualității amintite de Gerard Genette, identificăm în acest roman o intertextualitate accentuată, privitoare la alte texte ale autorului (naratorul este tot Hutera, însă cel care încearcă să reconstituie trecutul notând amintirile camaradului său, e Boticselli Lajos, nepotul magicianului), cât şi mai multe forme ale hipertextualității, principalul hipotext în acest caz fiind romanul *Maestrul şi Margareta* de Mihail Bulgakov. Atât sistemul complex al planurilor spațio-temporale trimite la opera maestrului rus, cât şi faptul că prezența forțelor transcedentale contribuie la demascarea caracterului malefic al sistemului totalitar.La final, reprezentanții puterii nu înțeleg cele întâmplate. Secretarul de partid din localitate, care ar fi dorit să scape de Hutera, vorbeşte cu el despre apariția diavolului:

„– Dumneata l-ai văzut personal? – îl întreabă Szikszay. –L-ai întâlnit?[…]

–Da, l-a văzut, stătea exact acolo, unde stă acum tovarăşul Szikszay, lângă şopron. Vroia să ia pe cineva…[…]

–Şi în ce limbă vorbea? –se holbă Szikszay. – Românește sau ungurește? Asta e o chestiune vitală.” (BOGDÁN 1997:218 – tradus de mine T.S.)

Asemenea lui Pilat din Pont, din partea de inspirație biblică a romanului lui Bulgakov, naratorul lui Bogdán Laszlo se întreabă de posibilitatea cunoaşterii adevărului. Faptul, că supraviețuitorii îşi pot aminti de cele întâmplate, poartă şi aici un germene de speranță: adevărul, în ciuda aparențelor şi dorinței forțelor obscure ale puterii totalitare –nu poate fi ocultat, peste două-trei decenii iese totuşi la lumină.

Bibliografie

BOGDÁN László 1997 *Az ördög Háromszéken.* Editura Bon Ami, Sfântu Gheorghe
BOGDÁN László [1980] 2013*Blazonul cu două lebede.* Editura Tracus Arte, Bucureşti
BOGDÁN László 1989 *Promenád*. Editura Kriterion, Bucureşti
BULGAKOV Mihail 2007 *Maestrul şi Margareta*Ed. Humanitas Fiction, Bucureşti

BÁNYAI Éva 2012 *Aspecte geoculturale în proza maghiară contemporană* Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca
DELEUZE, Giles- GUATTARI, Felix 1986 *Kafka: Toward a Minor Literature,* University of Minnesota Press
GENETTE, Gérard 1982 *Palimpsestes*, Ed.Le Seuil, coll. « Poétique »
HORASANGIAN, Bedros 2013 *Lumea românească a lui Bogdán László care scrie maghiareşte. Prefață* la 2013*Blazonul cu două lebede.* Editura Tracus Arte, Bucureşti

ANIMER L'IMAGE

Carmen DĂRĂBUŞ, Associate Professor, PhD, Technical University of Cluj-Napoca – Northern Baia-Mare University Centre

Abstract: The Wunenburger's studies on the imaginary are an excellent instrument for the analysis of the history of mentalities. The paper Animating the Image is intended to be an applied study which has as starting point some opinions of Jean-Jacques Wunenburger concerning the reevaluation of myths along of cultural history, focused on the absorption of the myth of Pygmalion in the André's Gide novel, La symphonie pastorale, and of the Christian parable of the "lost sheep".

Keywords: imaginary, myth's revaluation, Christian parable, animation, narrative art.

L'imaginaire littéraire, composant de l'imaginaire culturel, se comporte d'une manière alluvionnaire, en métamorphosant dans sa pâte artistique des facettes hétérogènes, génératrices d'originalité ; la notion d'« imaginaire » n'est pas l'apanage de l'image artistique, mais elle est devenue part de l'épistémologie dans les sciences humaines, en dépassant le simple engendrement de l'image par utilisation : « Dans les usages courants du vocabulaire des lettres et des sciences humaines, le terme d'imaginaire, en tant que substantif, renvoie à un ensemble assez lâche de composants. Fantasme, souvenir, rêverie, rêve, croyance invérifiable, mythe, roman, fiction sont autant d'expressions de l'imaginaire d'un homme ou d'une culture » (Wunenburger 2006 : 5). Dans cette démarche individuelle (« d'un homme ») vers la généralisation « d'une culture », la littérature est, à la même fois, toutes les deux.

Dans le roman d'André Gide, *La symphonie pastorale* (1919), on peu déceler deux racines culturelles de la thématique : « la parabole de la brebis égarée et le mythe du Pygmalion. Jean-Jacques Wunenburger parle sur les interférences de l'imaginaire avec la mythologie, terme qui désigne un ensemble de récits, qui constitue un patrimoine de fictions dans les cultures traditionnelles ; il racontent des histoires de personnages divins ou humains, servant à traduire de manière symbolique et anthropomorphique des croyances sur l'origine, la nature et la fin des phénomènes cosmologiques, psychologiques, historiques » (Ibidem : 7). Dans ce cas-là, c'est surtout la symbolique du mythe réanimé par l'image littéraire. Le mythe devient un invariant autour duquel on tisse sans cesse, dans l'histoire de la littérature, de variantes ayant le même noyau : « Les fictions littéraires diffèrent fondamentalement des fictions technologiques en ce qu'elles restent des variations imaginatives autour d'un invariant, la condition corporelle vécue comme médiation existentielle entre soi et le monde » (Ricœur 1990 : 178) – la condition corporelle devenant le texte littéraire même. L'histoire d'amour du pasteur avec la jeune fille Gertrude suit les articulations générales du mythe du Pygmalion, mythe enrichi par un nouveau contexte concret du récit et par les innovations de l'art narratif au début du XXe siècle. La première rencontre avec la fille, dans les tristes circonstances de la mort de sa tante, révèle une image indistincte, qui suggère vaguement l'humanisation : « un être incertain, qui paraissait endormi ; l'épaisse masse de ses cheveux

cachait presque complètement son visage » (Gide 1989 : 15). L'état d'inexpressivité est synonyme à l'absence de la vie ; on sent, quand même, sous la placidité, un fort instinct caché, les pulsations de l'image prête à éclater, à un moment donné : « Les traits de son visage étaient réguliers, assez beaux, mais parfaitement inexpressifs. […] et après avoir allumé la lanterne du cabriolet, j'étais reparti, emmenant blotti contre moi ce paquet de chair sans âme et dont je ne percevais la vie que par la communication d'une ténébreuse chaleur » (Ibidem : 17-18). Le pasteur a l'intuition de son besoin d'affectivité, invoqué comme la touche d'une étincelle divine ; elle n'existe encore comme individualité, mais comme matérialité presque anorganique : « Hôtesse de ce corps opaque, une âme attend sans doute, emmurée, que vienne la toucher enfin quelque rayon de votre grâce, Seigneur ! Permettez-vous que mon amour, peut-être, écarte d'elle l'affreuse nuit?... » (Ibidem : 18). L'énergie physique, la chaleur instinctuelle de son corps anime l'image en blanc et noir, sans la dispersion des couleurs et des leurs nuances, mais la force intrinsèque est la prémisse d'une manifestation extérieure individualisée : « Cette créativité de l'imaginaire repose en fait sur la reconnaissance d'une force intrinsèque de certaines images et d'une puissance d'animation de l'imagination » (Wunenburger 2006 : 14-15). Donc l'imaginaire dépasse par soi-même le statu descriptif, par les fondements du mécanisme vivant de sa composition.

Le bon pasteur, suivant les préceptes chrétiens, apporte la jeune fille dans sa maison pour la protéger, pour aider son insertions dans le monde sociale, après une longue période d'isolément. Les latences de ses images (elle était presque aveugle), formées dans un milieu fade, entrent en contact avec l'image d'un autre contexte, complexe et animé, un véritable imaginaire d'un certain temps et d'un certain espace. A l'exception de Charlotte, sa fille cadette, la famille la reçoit d'une manière sceptique, même froide, en voyant « quelque chose de vivant allait sortir de la voiture » (Gide 1989 : 20). Le premier pas vers individualisation, vers la sorti de l'anorganique et de la refaire en quelque sens est de lui donner un nom – Gertrude. Le trajet entre instinct et esprit pour qu'elle puisse s'intégrer dans le nouveau imaginaire est difficile : « L'expression indifférente, obtuse de son visage, ou plutôt son inexpressivité absolue glaçait jusqu'à sa source mon bon vouloir » (Ibidem : 32) et, en effet, il est équivalent à mettre de l'ordre dans le chaos, car tout imaginaire suppose une sorte de construction. Le pasteur la considère, dès le début, « la brebis égarée » et pour qu'elle rentre de nouveau dans le cadre de l'imaginaire accepté par la majorité, elle doit se recomposer d'une manière spirituelle, la seule épreuve qu'elle a de la vie. Dans ce segment commence la rencontre entre la parabole de la brebis égarée et le mythe du Pygmalion : « Les premiers sourires de Gertrude me consolaient de tout et payaient mes soins au centuple. Oui, je le dis en vérité, jamais sourire d'aucun de mes enfants ne m'a inondé le cœur d'une aussi séraphique joie que fit celui que je vis poindre sur ce visage de statue » (Ibidem : 41-42), signe de la victoire qui prouve qu'elle commence à comprendre, que la statue s'humanise. La transfiguration de Gertrude se confond avec la transfiguration du pasteur : « C'était moins un sourire qu'une transfiguration. Tout à coup ses traits *s'animèrent ;* ce fut comme un éclairement subit, pareil à cette lueur purpurine dans les hautes Alpes […] » (Ibidem : 42). Ses efforts pour le réveil de l'esprit se transforment dans la troublante apparition de l'amour ; son expression angélique « n'était point tant l'intelligence que l'amour » (Ibidem : 42). Une telle absorption du mythe illustre donc bien comment, dans une culture donnée, « l'imaginaire est soumis à de perpétuelles transformations, qui impliquent à la fois des

mouvements d'émergence et de déclin de certains mythes, mais aussi des variations cycliques et rythmiques de mêmes racines sémantiques » (Wunenburger 2006 : 61). Galatée-Gertrude vivait dans un engourdissement profond, presque pétrifiée, dans un aveuglement plutôt symbolique que concret. L'alphabet des aveugles appris par le pasteur-Pygmalion c'est une manière de pénétrer dans son monde pour l'apporter plus facilement dans un autre imaginaire. La grande révélation émotionnelle se produit pendant le concert de Neuchâtel, ou on y jouait *La symphonie pastorale*, quand les sons sont associés aux couleurs par une synesthésie affective, en sortissant du blanc, « la limite aiguë où tous les tons se confondent, comme le noir en est la limite sombre » (Gide, 1989 : 52) et puis pendant la grâce de la danse qui fonde musique et mouvement dans une harmonie qui réveille l'esprit caché dans l'instinct ; lumière et chaleur fusionnent, les images (une toute imagerie, en effet) préparent la réception et l'insertion dans l'imaginaire qui lui va offrir des troublantes surprises. L'attraction de la part de Jacques, le fils aîné du pasteur, pour Gertrude, va accélérer au même temps le développement de sa personnalité ; leurs rencontres fugitifs près de l'orge de l'église prend comme médiateur de leur amour la musique, parce que les premières révélations de la fille ont été vécues pendent un concert, donc les sons, les tons sont devenus l'instrument de communication le plus profond, idée familières, d'ailleurs, chez les symbolistes et dans la grande littérature de la première partie du XXe siècle (M. Proust, Th. Mann etc.). Après la réussite de l'intervention chirurgicale chez ses yeux, elle a la révélation d'aimer le fils, non pas le père, et le codes qui en existent déjà se compliquent avec les conquêtes du XX siècle, l'apport de la psychanalyse (surtout freudienne) et de la philosophie dans l'art narratif : « La vitalité de la sphère mythique ne se mesure donc jamais mieux qu'à travers les changements de mythes, au double sens du terme, changements internes dan un mythe, et changements même de référentiels mythiques le long de la ligne du temps culturel. Cette transformation des mythes touche d'ailleurs aussi bien les mythes littéraires et artistiques en général, que les mythes sociaux et politiques, qui s'entre-répondent souvent à l'intérieur de la temporalité historique » (Wunenburger 2006 : 61). Le besoin de confiance et d'amour – comme piliers de l'esprit profond de l'humanité – dont le pasteur l'avait parlé fleurisse à l'intérieure, mais l'impacte à l'extérieure va tourmenter les actants. La sortie de l'aveuglement c'est l'entrée dans le domaine de l'intellect, car elle préfère *savoir* qu'être heureuse. La révélation est surtout de nature morale, il n'y q plus un conflit entre rationalité et irrationalité, car l'amour pour Jacques n'a rien de coupable: « ce que j'ai vu d'abord, c'est notre faute, notre péché » (Gide 1989 : 145). Le pasteur est stimulé par l'instruction religieuse de Gertrude à relire l'Evangile avec la fraîcheur de ses nouvelles expériences, la conclusion étant que les commentaires de Saint Paul prévalent aux paroles du Christ, donc la création humaine renforce et dirige le long de l'histoire, après la première impulsion divine. La perte de Jacques est insupportable, la construction de soi-même devient inutile. Après le trajet vers l'organique, selon la terminologie bergsonienne, elle rentre dans l'anorganique de la mort.

La parabole chrétienne est renversée, aussi que le contenu du mythe du Pygmalion, qui change quelque dates ; Amélie, la femme du pasteur est de plus en plus inquiétée, car elle a l'intuition de la nature des sentiments de son mari pour Gertrude, de plus en plus éloignés de l'amour chrétien, bien qu'il dît que « l'on fête l'enfant qui revient, mais non point ceux qui sont demeurés, comme le montre la parabole » (Gide 1989 : 61). Après l'intervention chirurgicale à ses yeux, en Suisse, elle sait que l'image qu'elle s'était fait sur le pasteur se

superpose à l'image de son fils, donc c'est celui qu'elle aime. Dans sa démarche de l'animer, le pasteur devient un sorte de narrateur ou il a comme seul public Gertrude et lui-même, en essayant se convaincre que la nature de son amour est innocente : « Tout acte de discours contient un espoir d'être cru, d'obtenir une inconditionnelle adhésion favorisant la fusion. Le doute, lié à l'imprévisibilité du jugement final de l'Autre, instaure une rhétorique pratique de l'échange : le narrateur veille sans cesse (plus ou moins consciemment) à la façon dont ses propos sont reçus et à leur disposition par rapport à ce qu'il imagine être le désir qu'il – et qui l' – interpelle » (Adam 1994 : 274). Dans l'amour pour Gertrude, il lui transmet le souffle de la vie, se perdant lui-même par une sorte de des-animation. Le décor socio-matériel de l'être humain se change et l'expression des archétypes de l'histoire des mentalités aussi, en suivant les successions des époques : « Les narrateurs du mythe, d'abord, loin d'être des porte-parole stérile, en assurant un renouvellement continu. Raconter des mythes c'est introduire la différence, et donc mythiser, c'est-à-dire participer au renouvellement, à la recréation du mythe » (Wunenburger 2006 : 57). Christianisme et mythe païen fusionnent dans le tissu du langage littéraire, renforçant par une apparente distorsion le tissu de l'histoire culturelle de l'humanité.

Bibliographie

Adam 1994 : Jean-Michel Adam, *Le texte narratif,* Paris, Nathan Université.
Bergson 2001 : Henri Bergson, *L'évolution créatrice,* Paris, PUF.
Durand 1979 : Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse,* Paris, Berg International.
Gide 1989 : André Gide, *La symphonie pastorale,* Paris, Gallimard.
Ricœur 1990 : Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre,* Paris, Editions du Seuil.
Wunenburger 2006 : Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire,* Paris, PUF.

THE THEME OF WRITING IN AL DOILEA MESAGER BY BUJOR NEDELCOVICI

Lavinia-Ileana GEAMBEI, Assistant Professor, PhD, University of Piteşti

Abstract: Bujor Nedelcovici's novel, "Al doilea mesager" (The second messenger), published in 1985, in Paris, translated by Alain Paruit, after being censored in the country, distinguished with The Freedom Prize of Pen-Club Français and highlighting the category of anti-utopia and parables, is a complex writing that should not only be perceived as a product of the context generating it.
Characterized by "decontextualization", as any authentic literature, the novel may be subject to other reading grids: identity discourse, novel of ideas, since it becomes here and there the development of several ideas such as man's resilience in front of man, individual's resistance to the dictatorial power, exile and self-exile, victim – executioner relation, freedom – necessity relation, the absurd of existence or keeping individual memory. "Al doilea mesager" (The second messenger) is primarily a metanovel, thus developing the writing theme.
Starting from these premises, the present study aims to highlight the evolution of the writing theme, writing functions, as expressed in the novel, the writer's role, his self-image, and the power of his role.

Keywords: writing, anti-utopia, metanovel.

În spațiul literaturii române, tema Gulagului a fost exploatată la niveluri diferite. Alexandra Cesereanu, în cunoscutul eseu de mentalitate şi studiu de morfologie comportamentală, *Gulagul în conştiința românească. Memorialistica închisorilor şi lagărelor comuniste,* apelând la criteriul gradului de transfigurare pe care opera îl impune realității, stabileşte trei tipuri de scriere despre infernul comunist: 1. scriitura ,,nonficțională" (monografii ale detenției, amintiri şi ,,jurnale" de închisoare, dar şi romane-document), 2. scriitura realistă având ca principiu verosimilitatea (romane pornind de la experiența concentrațională) şi 3. scriitura parabolico-alegorică (antiutopii) (CESEREANU, 2005: 10).

În capitolul *Antiutopii şi alegorii*, aceeaşi autoare tratează, din perspectiva mentalităților, câteva opere româneşti reprezentative pentru această categorie, printre care şi romanul *Al doilea mesager,* de Bujor Nedelcovici. Florin Manolescu, în articolul de sinteză *Contra-utopii*, analizând antiutopia românească, sau contrautopia, cum o numeşte el, descoperă două categorii: contrautopia umoristică (I.C. Vissarion cu basmul ştiințifico-fantastic *Agerul pământului* şi Radu Tudoran cu *Ferma Coțofana veselă,* influențată de *Ferma animalelor*) şi contrautopia realistă *(Biserica Neagră*, de A. E. Baconsky, *Perimetrul zero*, de Oana Orlea şi *Al doilea mesager*, de Bujor Nedelcovici) (MANOLESCU, 1992, *22*, nr. 11, apud CESEREANU, 2005: 328).

Aşadar, romanul lui Bujor Nedelcovici, *Al doilea mesager*, apărut în 1985, la Paris, în traducerea lui Alain Paruit, după ce nu trecuse de cenzura din țară, distins cu Premiul Libertății acordat de Pen-Club Français, ilustrează foarte bine categoria antiutopiilor şi a

parabolelor, prin construirea imaginii unui univers de tip totalitar, proiectat în viitor. Dar, în acelaşi timp, este un roman complex, care nu trebuie receptat doar ca un produs al contextului care l-a generat. Caracterizându-se prin ,,decontextualizare", ca orice literatură adevărată, romanul poate fi supus şi altor grile de lectură: discurs identitar, roman de idei, căci el devine, pe alocuri, dezvoltarea eseistică a mai multor idei, precum rezistența omului în fața omului, rezistența individului în fața puterii dictatoriale, exilul şi autoexilul, raportul victimă-călău, raportul libertate-necesitate, absurdul existenței, păstrarea memoriei individuale. Dar romanul *Al doilea mesager* devine în primul rând un metaroman, dezvoltând, deci, tema scriiturii.

Structura romanului sparge tiparele prozei româneşti tradiționale. Prima ,,carte", intitulată *Jean Elby*, care ocupă cel mai întins spațiu în economia romanului, cuprinde patruzeci şi patru de capitole, nepurtând titluri, ci doar numere, urmate de un *Epilog*, şi pare că se scrie chiar în fața cititorului, dând impresia de suprapunere a timpului narațiunii cu timpul lecturii. Această primă parte urmăreşte experiența cruntă a pierderii nu doar a libertății, ci şi a profilului de om a personajului-narator Danyel Raynal, profesor şi scriitor renumit nu doar în țară, ci şi în afară, întors în patria sa, Belle-Île sau Insula Victoriei, după unsprezece ani de peregrinări, ilustrând deci condiția exilatului reîntors ,,acasă", convins că a devenit pentru totdeauna un om liber, care a reuşit în primul rând să scape de autocenzură, aşa cum reiese din dialogul său cu Victor: ,,Ai scăpat de «micul gardian» ascuns în tine? Ce gardian? Cel care îți făcea cu degetul şi îți spunea: Asta să scrii, asta să nu scrii! Autocenzura? Sunt liber, Victor! E poate singurul meu câştig adevărat dobândit în toți aceşti ani de când am plecat"[1] (p. 22). ,,Cartea" a doua, cu nume simbolic, *Noul Mancurt*, cu douăzeci şi şase de capitole şi un *Epilog*, debutează cu prezentarea metamorfozei lui Danyel, după opt ani, ,,creat în eprubetă", cum se autocaracterizează acum, devenit consilierul Guvernatorului, cel care îi scrie discursurile. Restul ,,cărții" a doua este scris sub forma unui jurnal care acoperă o perioadă anterioară acestui moment şi care are un rol justificativ. Jurnalul respectă întru totul principiul calendarității. Parcurgerea jurnalului ținut de Danyel Raynal în *Institutul de îndrumare, educație şi învățământ* înseamnă, mai ales pentru cititor, parcurgerea procesului de transformare a lui într-un *nou mancurt*, însă, privit retrospectiv, pentru personajul însuşi, înseamnă şi străbaterea unui ,,unui traseu cu semn schimbat, în urma căruia, de sub carapacea produsă prin Ideoterapie, iese la iveală figura omului de altădată" (CORDOŞ, 2007: 22-23). De altfel, titlul inițial al romanului, *Ereticul îmblânzit*, surprinde foarte bine această metamorfozare la care este supus personajul-narator de către mecanismul puterii, ca de altfel majoritatea personajelor cărții.

Romanul *Al doilea mesager* se caracterizează prin autoreferențialitate, fiindcă trimite el însuşi la propria activitate enunțiativă. Cititorul află din ultimul capitol al primei ,,cărți", *Jean Elby*, că Danyel Raynal scrie o carte, scrie în Institut, într-o rezervă a Institutului, o carte care debutează chiar cum debutează cartea pe care cititorul o are în mână şi a cărei lectură tocmai o încheie. În felul acesta, cititorul este martor la procesul de creație a cărții, la frământările scriitorului de dinaintea realizării operei: ,,Cum să scriu? Jurnal, eseu, romanul unui roman? Sunt «înăuntru», cine va privi de «afară»? Persoana întâi sau a treia? Sunt narator şi personaj?!" (p. 286). Sunt sugerate în acest monolog grile de lectură ale acestui roman: jurnal, eseu, metaroman. De asemenea, se sugerează dedublarea la care apelează scriitorul în momentul în care alege să scrie la persoana I, el devenind în acelaşi timp subiect şi obiect al propriei scrieri. De altfel, atunci când, reîntors şi descoperind schimbările din

insulă, Danyel Raynal se întreabă de ce a venit şi răspunsul pe care îl găseşte este: ,,ca să scrie", mărturiseşte: ,,Scriam şi «mă scriam»" (p. 27). Iată deci tranzitivitatea şi reflexivitatea limbajului. Referitor la acest fenomen al autoreferenţialităţii sau al reflexivităţii, conform căruia se suprapun nivelurile enunţului şi cel al enunţării, pragmaticianul Dominique Maingueneau precizează: ,,Dacă reprezentarea spontană cere ca textul să-i fie subordonat creatorului precum efectul cauzei, literatura ne arată că opera poate acţiona asupra autorului, că actul de enunţare îşi poate transforma enunţătorului" (MAINGUENEAU, 2007: 213). E vorba de enunţătorul ,,afişat" aici, Danyel Raynal, care este un alter-ego al scriitorului Bujor Nedelcovici însuşi, mai ales că ,,împrumută" şi anumite evenimente biografice de la acesta. Tot din perspectiva pragmaticii, putem identifica aici fenomenul ,,oglinzii de legitimare" (MAINGUENEAU: 2007, 218), fiind vorba de fenomenul de autolegitimare a enunţării operelor. Aceste oglinzi de legitimare pot funcţiona ca *antioglinzi* (ironice, parodice) sau ca *oglinzi de calificare*, ce valorizează textul în care apar. De asemenea, pot avea o întindere variată, de la un fragment foarte bine localizat până la întreaga operă. În cazul romanului lui Bujor Nedelcovici, ,,oglinda de calificare" invadează opera în ansamblul ei prin strategia introducerii unui narator cu o identitate proprie, scriitorul Danyel Raynal, personajul principal al propriului roman, în acelaşi timp ,,purtătorul de cuvânt" al autorului. Danyel Raynal ,,dezvăluie" toată geneza celor două ,,cărţi" ale sale, procesul lor de creaţie, îşi expune concepţia despre rolul scriiturii, despre legătura dintre ea şi creator. În felul acesta, romanul funcţionează ca o oglindă de calificare pentru figura şi opera naratorului, se revendică dreptul naratorului de a produce un roman, chiar cel prin care se impune această revendicare. Bineînţeles că toată concepţia estetică exprimată de personajul-narator Danyel Raynal este chiar cea a autorului Bujor Nedelcovici.

Felul în care este imaginat procesul de naştere a primei ,,cărţi" poate fi corelat cu specificul unui capitol foarte însemnat al literaturii române contemporane, ceea ce astăzi numim *literatura detenţiei* politice comuniste, mai ales lirica ei, pentru că ea fost creată chiar *acolo*, în recluziune, la locul ispăşirii prigoanei. Naratorul-personaj mărturiseşte semnificativ: ,,O carte scrisă «aici» şi publicată «afară»" (p. 286). Aşa cum am arătat şi în lucrarea *Ipostaze ale metaforei în lirica detenţiei*, versurile create în celulă şi transmise celorlalţi deţinuţi mai ales prin alfabetul Morse, erau memorate, de multe ori, de către creatorul lor sau chiar de către ceilalţi deţinuţi, din mai multe motive, printre care şi speranţa posibilităţii publicării lor, într-un viitor mai îndepărtat sau mai apropiat, în ţară sau în străinătate. De altfel, prima culegere de *Poezii din închisori* a apărut ,,afară", la Editura Cuvântul Românesc, în 1982, sub îngrijirea lui Zahu Pană. Şi personajul-narator al acestui roman procedează la fel cu cartea scrisă în rezerva Institutului, deci într-un mediu concentraţionar, memorând-o cu speranţa publicării ei: ,,Ştiu însă fiecare pagină pe de rost. O pot recita ca pe o poezie" (288). Numai că Danyel Raynal află de la profesorul Fontanier, directorul Institutului, că această carte nu este interzisă, ba chiar va fi publicată necenzurat, căci cenzura fusese desfiinţată în Insulă. Reprezentanţii puterii, care nu mai apelează la metode brutale, la tortură fizică, ci la Ideoterapie, vor folosi cartea ca pe ,,reclamă", ca pe o dovadă a libertăţii (pretinse) din Insula Victoriei: ,,Vom arăta cititorilor din ţară şi străinătate cum un autor cunoscut, întors în patrie după un lung voiaj, s-a integrat în viaţa noastră atât de perfect încât a cerut să urmeze cursurile Institutului. […] Cartea va apărea cu o banderolă: *Romanul a fost scris în Institutul de îndrumare, educaţie şi învăţământ.* Pentru noi nu poate fi o reclamă mai bună" (p. 290-

291). De altfel, organizarea Institutului şi terapia practicată acolo par să aibă ca model închisorile comuniste cu experimentul reeducării, bazat pe autodemascare. Fără tortură fizică, ci numai prin remodelare psihică şi dirijarea ideologică a subconştientului colectiv, prin discuţii, lecţii, proiecţii pe ecran, şi prin ,,invadarea" intimităţii totale a ,,pacientului", acesta ajunge la înstrăinare de sine şi apoi la confesiune publică prin care se autodemască, se dezice de el însuşi şi de tot trecutul: ,,Da. Vorbesc şi ştiu că vorbesc despre mine, adică despre cel de-al doilea din mine, pentru că «fisiunea» s-a produs spre bucuria mea… fac totul ca şi cum «aşa trebuie să se întâmple» … cu o voluptate perversă de a mă elibera sufleteşte şi fizic de o tensiune interioară vecină cu senzualitatea, de a scăpa de mine, de a scoate, de a fugi, de a ieşi, de a mă goli de toate amintirile, cuvintele, refulările, îndoielile, ezitările, minciunile, trădările, ticăloşiile … de a rămâne în sfârşit spălat şi în special singur, fără nicio voce sau o imagine" (p. 360-361). Aşa cum mărturiseşte profesorul Fontanier, această terapie are în vedere cinci aspecte: ,,*instincte, memorie, afectivitate, inteligenţă şi limbaj*" (p. 316), adică toată identitatea unui om. Vidul obţinut se umple cu un nou conţinut, dominat de frazele noii ideologii, o nouă conştiinţă, una colectivă. Se confirmă astfel ceea ce îi spusese, într-o discuţie anterioară, profesorul Fontanier, despre anularea conştiinţei de sine, pe care el o aseamănă cu o nucă de cocos, ,,un fruct copt pe care îl desfaci cu un bisturiu, încet, cu atenţie, o singură crestătură şi îi sorbi conţinutul ca pe o nucă de cocos, o «goleşti». O bei cu toată gura şi o «reumpli» cu un nou conţinut, cu o nouă substanţă: noua personalitate a omului-fruct, omului-nucă de cocos!" (p. 338). Este aici o definire a Ideoterapiei, ca metodă de spălare a creierului folosită în Institut. Pe tot parcursul cărţii, se observă că Raynal, ,,ereticul", nu are şansa ,,de a fi un combatant într-o luptă deschisă, ci doar victima hărţuită a unui cinic şi invizibil adversar care, pe măsură ce îi inoculează spaimele, îi întreţine speranţa" (CORDOŞ, 2007: 22). Lui Danyel Raynal i se creează speranţa, deşartă, că i se va publica un vechi manuscris, cu titlul simbolic *Gânduri pentru mai târziu*, că i se va acorda o catedră la Universitate, îi este îngăduit chiar accesul la Guvernator, unde este primit cu bunăvoinţă. După ce acesta îl avertizează cu cinism că, dacă nu acceptă colaborarea, va fi înfrânt, Danyel Raynal înţelege că are de ales între două căi: ,,Prima: să tac precum un şobolan speriat, să citesc şi să scriu tot ce văd şi ce încerci să faci cu mine, cu noi toţi. A doua: să mă revolt şi să scriu. Să mut calul în faţa calului tău… chiar dacă ştiu că eu sunt un «individ», iar tu eşti «sistemul»" (p. 201).

Aşadar, oricare ar fi calea pe care ar alege-o, scrisul este şansa păstrării conştiinţei de sine, deoarece scriitorul îşi asumă reflectarea adevărului prin scris, el trebuie să fie ,,rostitor de adevăr", ,,mărturisitor întru credinţă", cum îl îndeamnă Jean Elby. Această revendicare a adevărului de către scriitor este analizată de pragmatică astfel: ,,A priori, revendicarea sincerităţii poate părea surprinzătoare, pentru că a pretinde că eşti sincer este un principiu inerent oricărei enunţări" (MAINGUENEAU, 2007: 167). Însă, în situaţia scriitorului Danyel Raynal, el se vede obligat să stabilească un contract individual cu sine şi, implicit, cu viitorul lui cititor: trebuie spus adevărul şi numai adevărul, scrisul său trebuie să pună faţă în faţă falsa sinceritate a omului puterii dintr-un regim totalitar şi adevărata sinceritate a celui care se loveşte de ,,sistem", fără a accepta colaborarea (în prima ,,carte"), încrezător în posibilitatea de a-şi păstra libertatea spirituală, neînţelegând, de la început, că ,,sistemul" înseamnă ,,maşina de tocat oameni", ,,o maşină de tocat carne umană şi suflete". Deci, adevărul, pe care scriitorul este obligat să-l înregistreze şi să-l exprime în orice condiţii, indiferent de riscuri,

devine obsesia majoră a lui Danyel Raynal. Însă, aşa cum observă Sanda Cordoş, în acest roman Bujor Nedelcovici aşază ,,misionara imagine de sine a scriitorului într-o confruntare, deloc comodă, cu imaginea pe care o are despre rolul său puterea" (CORDOŞ, 2007: 23). Astfel, Danyel Raynal vede în actul scrierii o experienţă totală, dusă până la ,,jupuirea de sine", în timp ce ,,Guvernatorul îi acceptă, cu condescendenţă, un rol de bufon inteligent («ştii multe poveşti… Ne-am distrat de minune»)" *(Ibidem),* iar profesorul Fontanier, adevăratul Dictator şi călău, manipulator desăvârşit care îşi cunoaşte foarte bine victima, consideră actul de a scrie o adevărată pregătire necesară pentru spălarea creierului, o ,,expectoraţie afectivă şi spirituală".

Analizând psihologia victimelor din acest roman, Ruxandra Cesereanu demonstrează că într-un anumit punct acest sistem al reeducării prin Ideoterapie eşuează, pentru că ,,Raynal însuşi se va dez-reeduca, dar în mod straniu, nu redevenind cel care fusese, ci devenind Jean Elby" (CESEREANU, 2005: 340), adică cel care îl aştepta în insulă ca pe Mesia şi care, nereeducat total, este ucis sau se sinucide. În acest mod, Danyel Raynal ,,este cu adevărat al doilea mesager, nu doar trimisul, ci şi scriptorul apocalipsei, salvându-se astfel" (*Ibidem).*

Aşadar, funcţia dominantă a scrisului în asemenea condiţii, aşa cum este ea exprimată în acest roman, este cea terapeutică, Danyel Raynal mărturisind: ,,Când scriu trăiesc şi astfel m-am salvat în toate aceste zile de singurătate" (p. 289). Apare aici şi ideea scrisului ca formă de existenţă, idee exprimată şi în alte pagini ale romanului, de pildă atunci când îi mărturiseşte profesorului Fontanier: ,,Am acceptat să scriu după ce am făcut greva foamei şi am dat foc saltelei şi am simţit că nu mă pot salva decât scriind nu o carte, ci «doar scriind»" (p. 334). Aceste două funcţii includ concepţia scrisului ca formă de rezistenţă: ,,… scrisul este ultima formă de rezistenţă, scriu deci exist" (p. 285). Alături de funcţia terapeutică se manifestă cea de ,,semnalare", căci a depune mărturie în scris înseamnă a face un semn lumii, a avertiza, a trezi conştiinţe. Pentru acest rol îl aşteaptă Jean Elby atunci când îi spune că, prin scrisul lui, Danyel Raynal poate să le arate celorlalţi că ,,se poate muri şi altfel decât cu căluşul în gură" (p. 85). Iată ce înseamnă ,,adevărata" carte pe care vrea să o scrie Danyel Raynal, aşa cum o defineşte Jean Elby: ,,Riscă-ţi odată pielea, Danyel Raynal! Pune-o pe băţ sau întinde-o pe cuie la soare! Urcă-te pe cruce! […] Trăieşte mai întâi un eveniment esenţial, intră în labirintul suferinţei, acceptă iniţierea, contactul cu Divinitatea, dar şi cu Diavolul, naşte-te singur pentru a doua oară … joacă-ţi viaţa pe o singură şi ultimă carte şi numai când vei privi astfel lumea, apucă-te şi scrie-o!" (p. 82). Experienţa trăită şi transfigurată artistic, adică literatură ,,trăită". Acest îndemn al lui Jean Elby este o prefigurare a traseului pe care îl va urma Danyel Raynal.

Scrisul îşi revendică aici şi funcţia vindicativă, aşa cum aminteşte profesorul Fontanier într-o discuţie cu Danyel Raynal, citându-l pe acesta: „Un scriitor adevărat scrie *din* ură, dar *cu* smerenie şi imensă iubire" (p. 369).

Dacă de regulă, cartea, opera literară presupune procesul de înlocuire a unei realităţi cu o ficţiune, aici, în mod paradoxal, procesul este invers. Aşa cum îi spune acelaşi Jean Elby, personajul cel mai lucid al cărţii, oamenii din Insulă, modelaţi prin acea Ideoterapie, au ajuns să nu mai fie în stare să evadeze nici măcar în umor, ei evadează în *ireal,* pentru că iată ce a ajuns viaţa din Insulă: ,,Realitatea înlocuită cu o ficţiune, un mecanism utopic care ţine loc de viaţă…" (p. 211). Cartea lui Danyel Raynal, *Jean Elby*, o carte ,,trăită", născută dintr-o experienţă personală, schimbă raportul realitate-ficţiune, aşa cum observă cu cinism

profesorul Fontanier: ,,Aceasta mi se pare cea mai bună… nu pentru că descrieți o experiență trăită, deci autentică şi convingătoare, dar ceea ce înainte părea ficțiune acum a devenit realitate" (p. 289). Este, de fapt, vorba de o suprapunere de planuri: ,,realitatea-cărții" şi ,,cartea-irealității" în care trăiesc cei din insulă, aşa cum justifică Danyel Raynal însuşi.

Scrisul îşi revendică aici şi funcția de cunoaştere şi autocunoaştere. În fața destinului potrivnic, omul poate deveni învingător prin cunoaştere şi autocunoaştere, în urma unui traseu tainic de coborâre în sine. Forma profundă de autocunoaştere din acest roman este cea a scrisului. De aceea, Danyel Raynal, ,,cel care a devenit", îl caută pe cel care a fost, prin lecturarea jurnalului ținut în Institut, jurnalul care devine a doua lui ,,carte", după întoarcerea în insulă: ,,Dar cine sunt eu cu adevărat?! Să citesc mai departe, poate voi afla din carnet…" (p. 379). Din acest punct de vedere, Danyel Raynal este un învingător.

Însumând punctele de vedere şi concepțiile asupra specificului literar, exprimate de-a lungul romanului de către Danyel Raynal, dar şi de către alte personaje, mai ales de către Jean Elby, care poate fi considerat un alter-ego al lui, se observă că se oferă o definiție complexă şi completă asupra literaturii, cu toate cele patru perspective: mimetică, pragmatică (receptivă), retorică, dar mai ales expresivă, relația operă-artist, opera fiind o expresie a intimității creatorului ei, o imagine a lumii, dar şi un reflex al vieții interioare care a produs-o. O sinteză a concepțiilor asupra scrisului în asemenea condiții o reprezintă o replică a profesorului Fontanier, cel care reuşise să îl cunoască foarte bine pe cel de care se ocupa în Institut şi, mai ales, să îi cunoască concepția artistică: ,,O singură soluție: SCRISUL. Eliberarea prin şi întru scris. Pătimirea prin cuvinte, penitență deliberată, martirajul laic … cunoaşterea şi autocunoaşterea prin vivisecția executată pe coala de hârtie… dar şi pedepsirea celor vinovați prin demitizarea falselor mituri, mărturia în scris, deci publică…" (p. 369).

Dar cel mai important mesaj al romanului probabil că este acesta: scrisul înseamnă, de fapt, iubire de oameni. Cea de-a doua ,,carte" a lui Danyel Raynal, *Noul mancurt*, îşi găseşte finalul abia după ce acesta îi salvează pe Grégoire (Grig) şi pe mama lui de ,,modelarea" din insulă, ajutându-i să părăsească locul: ,,De ce îmi spuneți toate astea, domnule Raynal? Pentru că trebuie să pleci de aici. De unde? Din casa asta, din oraşul acesta, din insula noastră! Unde? Oriunde! N-ai altă scăpare! Împreună cu mama? Da" (p. 427). Raynal se implică în a-i salva pe cei doi, asumându-şi toate riscurile, inclusiv pe cel al morții: ,,Mai bine hotărâm acum. Peste două zile va fi prea târziu, se va întoarce Guvernatorul… Cheam-o pe mama ta din bucătărie" (p. 427). Abia acest gest transfigurat în ,,realitatea" cărții va face ca această carte să fie o ,,carte care rămâne". Asumarea posibilității de a alege, de a-şi risca viața pentru a salva un tânăr, tot un alter-ego al lui, înseamnă cu adevărat recâştigarea libertății individuale. De aceea, Grig devine de fapt salvatorul lui Danyel Raynal, exact ca în legenda *Soldatului mancurt,* pe care i-o spusese copilului în urmă cu opt ani, înainte de a pleca la Institut. Grig devine copilul din legendă, care înțelege că ,,tatăl lui nu mai era om", că mintea şi sufletul nu îi mai aparțineau, odată ce putuse ridica sabia asupra propriului copil, pe care nu îl recunoştea în urma *mancurtizării.* De aceea, copilul i-a dăruit tatălui-soldat un măr otrăvit. A făcut acest gest ,,din prea multă iubire", cum îi explică Danyel Raynal lui Grig. Acum, după opt ani, după ce Grig i-a reproşat că ,,l-a nenorocit prin cultură" şi apoi l-a uitat, iar Danyel a luat hotărârea de a-l ajuta pe acesta să părăsească insula, cu orice risc, îi aminteşte lui Grig: ,,Îți aminteşti de parabola *Soldatului mancurt*? Da. Ce vreți să spuneți? Nimic. Poate tu eşti copilul acela, iar eu soldatul şi mă ajuți… adică…" (p. 427). Prin el are o revelație. Astfel,

Danyel Raynal a găsit finalul cărții şi pe al lui însuşi, căci aceasta era concepția mărturisită editorului cu puțin timp în urmă: ,,Finalul cărții trebuie să fie şi «finalul meu»" (p. 418). Cel care, după cum mărturiseşte, era tentat să vadă dacă ,,realitatea imită ficțiunea", înțelege acum că cele două se suprapun perfect, se resorb una în cealaltă. A doua zi îi transmite telefonic editorului: ,,Ştii de ce te-am sunat? Vreau să-ți trimit manuscrisul. Am găsit finalul. Ce final? Finalul cărții. S-a închis parcă singură. Când l-am găsit? Ieri… Personajul principal şi naratorul vor muri … poate chiar şi autorul. Nu! Nu glumesc. Se poate muri şi «altfel» decât ştii tu. Da. Mi-e teamă, dar…" (p. 428). Aşadar, mesajul pe care trebuie să îl transmită cartea lui Danyel Raynal este unul optimist: ,,În dreapta văd totuşi stelele. Mâine va fi senin şi poate vom scăpa de ceață…" (p. 428). Cartea este străbătură, deci, de temele universale: eros şi thanatos. Abia după ce scapă de teama de moarte, datorită iubirii, Danyel Raynal este cu adevărat liber, fără acel ,,gardian" lăuntric, de aceea îi mărturiseşte lui Marcel, noul revenit în insulă şi, într-o altă interpretare, ,,al doilea mesager": ,,Eu îmi căutam iubirea şi în acelaşi timp mă temeam de moarte. […] " (p. 430). În final, Danyel Raynal se lasă invadat de iubire, împlinindu-se în planul creației, fiindcă pentru el viața înseamnă creație şi invers: ,,Mi-e foarte bine… mi-e foarte bine, Marcel. Nici nu ştii cât de fericit sunt! Aştept această zi de-o viață întreagă" (p. 431).

Aşadar, romanul *Al doilea mesager* tratează, alături de alte teme, şi tema scriiturii, arătând că literatura trebuie să fie privită şi ca expresie a subiectivității creatoare, şi ca efect asupra destinatarului ei, şi ca activitate prin care e produsă iluzia realității sau ,,realitatea iluziei". Tema scriiturii se împleteşte cu tema libertății. Literatura înseamnă viață şi libertate interioară.

[1]Toate citatele din romanul *Al doilea mesager* sunt din ediția a II-a, menționată la Bibliografie.

Bibliografie

Nedelcovici, Bujor, *Al doilea mesager*, ediția a II-a, cuvânt-înainte de Monica Lovinescu, Bucureşti, Editura Du Style, 2004;
Cesereanu, Ruxandra, *Gulagul în conştiința românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste,* ediția a II-a revăzută şi adăugită, Iaşi, Editura Polirom, 2005;
Cordoş, Sanda, în *Dicționar analitic de opere literare româneşti*, A-M, coord. Ion Pop, ediție definitivă, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Ştiință, 2007;
Geambei, Ileana-Lavinia, *Ipostaze ale metaforei în lirica detenției*, Piteşti, Editura Universității din Piteşti, 2007;
Maingueneau, Dominique, *Pragmatică pentru discursul literar*, traducere de Raluca-Nicoleta Balațchi, prefață de Alexandra Cuniță, Iaşi, Institutul European, 2007.

KULTURSPEZIFIK IN DER ÜBERSETZUNG. EINE ÜBERSETZUNGSKRITIK ANHAND DES ROMANS *DER BLINDE MASSEUR* VON CATALIN DORIAN FLORESCU

Georgiana DIACONIȚA, PhD Candidate, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The present article focuses on the analysis of the translation of the novel "The Blind Masseur", written by Catalin Dorian Florescu, with special attention given to the way in which the cultural marks have been approached. On the one hand, it is intended to observe to what extent the cultural marks can be translated and what difficulties the translator encounters when she transfers these cultural specificities into Romanian. On the other hand, the translator aims to discover, through this scientific undertaking, the meaning of the cultural marks from a given literary work, and to highlight the relationship between the source text and the target text as far as the cultural marks are concerned.

Keywords: cultural marks, cultural competence, the culture of the source text, the culture of the target text, translation techniques

I. Kulturkompetenz. Um gut und erfolgreich zu sein muss jeder Translator eine *translatorische Kulturkompetenz* haben. Diese Kompetenz – so wie uns ihr Name eingibt – hat eine kulturelle (eigentlich interkulturelle) und eine wissenschaftliche Dimension.

Heidrun Witte hat versucht, eine Definition für die so-genannte translatorische Kulturkompetenz zu geben. In ihrem Werk *Die Kulturkompetenz des Translators* (2000) spricht sie über zwei interessanten Kompetenzen: ,,Kompetenz-in-Kulturen" und ,,Kompetenz-zwischen-Kulturen". Unter der ersten Kompetenzart ,,versteht sie die (möglichst profesionelle und adäquate) Kenntnis der eigenen und der fremden Kultur"[1]. Die ,,Kompetenz-zwischen-Kulturen" bedeutet ,,das, Wissen'um das, Wissen'-der-Interaktionspartner-voneinander sowie das,Wissen' um die (potentiellen) Auswirkungen dieses gegenseitigen ‚Wissens' auf das aktive und reaktive Verhalten der Interaktionspartner in der interkulturellen Kontaktsituation."[2]

Sie besagt, dass ,,die Sprache sei nur *ein* Teil der Kultur, und Translation als interkulturelle Transferhandlung daher *primär* interkulturelles Handeln und erst darin *auch* sprachliches Handeln."[3] Die Kulturkompetenz ist wichtiger als die Sprache selbst, weil die Sprache der Kultur untergeordnet ist und sie ,,nur eine mögliche Erscheinungsform von Kultur"[4] ist. Witte betrachtet die Kulturkompetenz des Translators als die ,,Fähigkeit der bewussten Kenntnis von Eigen- und Fremdkultur sowie ihres skopos- und situationsadäquaten In-Bezug-Setzens zum Zweck der Kommunikationsherstellung zwischen zwei Aktanten aus unterschiedlichen Kulturen."[5]

[1] Witte (2000): *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*, Tübingen, Stauffenburg, S. 165 apud Aigner (2009): *Kulturspezifik in der Übersetzung: Eine Übersetzungskritik anhand des Romans High Fidelity von Nick Hornby* (Diplomarbeit), Universität Wien, S. 32.
[2] Witte (2000), S. 169 apud Aigner (2009), S. 32.
[3] Vgl. Aigner (2009), S. 28.
[4] Ibidem., S. 29.
[5] Witte (2000), S. 198 apud Aigner (2009), S. 33.

Andererseits sehen Katharina Reiß und Hans J. Vermeer die kulturelle Kompetenz des Translators als eine ,,Sprachverwendungsbeherrschung“ und das heißt, dass ,,der Translator Texte für Situationen produziert, in denen direkte Kommunikation oder Kooperation aufgrund von Kulturbarrieren nicht mehr möglich ist – es geht nicht allein um Sprachen, sondern um Handlungen in Welten.“[6] Witte Meinung nach ,,müssen sich die Translatoren ihre eigenen Kulturgebundenheit bewusst sein und diese so weit wie möglich kontrollieren, d.h., von ihr ,,abstrahieren“ können [...] Sie müssen die Kontaktgeschichte und Beziehung ihrer Arbeitskulturen zueinander sowie ihre Selbst- und Fremdeinschätzung kennen, alle drei Ebenen der Kommunikation in Beziehung setzen und gegenseitige Fehleinschätzungen antizipieren und kompensieren können. Je mehr Vorwissen der Translator hat, desto besser kann er Projektionen der eigenen auf die fremde Kultur kontrollieren bzw. reduzieren.“[7]

II. Kulturspezifika. In jeder Kultur gibt es verschiedene spezifischen Aspekte, die nur in jener Kultur gültig sind und nur einige Menschen sie verstehen und erklären können. Diese Aspekte scheinen komisch für die zu einer anderen Kultur gehörigen Menschen. Es ist die Translators Verpflichtung, diese kulturellen Unterschiede betreffs der Denkweise, des Verhaltens, der geistigen, naturellen, gesellschaftlichen, politischen und landeskundlichen Lebensgliederung in seiner eigenen Kultur zu versetzen und sie anzupassen. Alle diesen kulturspezifischen Aspekte kann man unter dem Begriff ,,Kulturspezifik“ darstellen.

,,Der Begriff ,,Kulturspezifik“ bezieht sich oft auf Gegebenheiten einzelner Kulturen bzw. Ausdrücke einzelner Sprachen, welche auf konkrete Gegenstände, Sachverhalte, Konzepte, Institutionen usw. verweisen, die in einer bestimmten Kultur fest verankert und allgemein bekannt, in anderen Kulturen dagegen unbekannt oder nur in stark abweichender Form vorhanden sind. In dieser Bedeutung werden ,,Kulturspezifika“ oft mit dem Begriff ,,Realien“ bzw. ,,Realia“ gleichgesetzt. Die beiden Begriffe werden hauptsächlich dann verwendet, wenn es um Übersetzungsprobleme geht, die auf spezifische landes- bzw. kulturkonventionelle Sachverhalte geographischer, politischer, institutioneller, sozialer usw. Art zurückführen sind.“[8]

Um die kulturspezifischen Realien zu behandeln muss der Translator nicht nur gute fremdsprachlichen Kompetenzen beherrschen, sondern auch viele Informationen über den Spezifik der beiden Kulturen (die Kulturen, aus denen die Ausgangs- und Zieltexten stammen), also eine inter-kulturelle Kompetenz haben.

Die elektronische Quelle, die wir verwendet haben, vorschlagt, dass man die kulturspezifischen Realien in vier Gruppen gliedern muss, um sie auf diese Weise einfacher betrachten und beschreiben zu können. Wir werden mit dieser Gliederung einverstanden sein und im Folgenden die kulturspezifischen Realien definieren und charakterisieren.

II. 1. Naturgegenstände. ,,Es gibt Naturgegenstände, die spezifisch für eine bestimmte Kultur oder für einen bestimmten geographischen Raum sind und als solche in der

[6] Reiß/Vermeer (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen, Niemeyer, S. 178 apud Aigner (2009), S. 31.
[7] Witte (2000), S. 50-80 apud Aigner (2009), S. 31.
[8] Vgl.http://www.e-de.ee/_download/euni_repository/file/535/KirjalikuTA.zip/Kulturspezifik/zum_begriff_der_kulturspezifik.html.

Vergleichskultur nicht vorhanden sind. Zu solchen Naturgegenständen gehören zum Beispiel Tiere, Pflanzen, Landschaftsformen, verschiedene Naturerscheinungen usw.“[9]

Einerseits gibt es Naturgegenstände, die außerhalb ihres Vorkommensgebiets bekannt sind. Dank der modernen Technologie, des internationalen Warenverkehrs und des Tourismus sind die meisten Naturgegenstände im allgemeinen bekannt geworden. Andererseits gibt es doch Naturgegenstände, die noch fremd oder weniger bekannt sind. Sie stammen aus jenen Regionen, die nicht sehr populär sind; ihre Verbreitung ist davon abhängig, dass sie eine Relevanz für die anderen Kulturen, einen Grad der Spezifizität und eine politische oder wirtschaftliche Bedeutung für die Herkunftskultur haben.[10]

II. 2. Objekte der materiellen Kultur. Zu dieser Gruppe der Kulturspezifika[11] gehören die Alltagsrealien wie Speisen und Getränke, Kleidung und Kopfbedeckung, Schmuck, Wohnhäuser und Hausbedarf, verschiedene Gebrauchsgegenstände und Geräte, Verkehrsmittel usw. Diese Realien teilt man in historische und moderne Realien unter.[12]

Die historischen Realien stellen jene Gegenstände aus der Vergangenheit einer Kulturgesellschaft dar, die die alten Traditionen weitertragen und als wichtige identitätsstiftende Elemente der Gesellschaft dienen.[13] Diese historischen Realien helfen uns, alte gestorbenen Zivilisationen zu kennen und auch Informationen über unbekannte Teile unserer Kultur zu bekommen.

Unter den Namen der modernen Realien können wir spezifische Kleidungsstücke, Kopfbedeckungen, eigenartige Bauweisen, Haushaltsgegenstände, Speisen, Getränke usw. einschließen. Die meisten haben diese Realien durch Literatur, Reisen oder Mass-Medien kennengelernt.

II. 3. Objekte der geistigen Kultur. Diese Gruppe der Kulturspezifika fasst einerseits Begriffe aus Folklore, Mythologie, Volksdichtung, Glaubenswelt, Brauchtum sowie Anspielungen auf literarische Werke und historische Ereignisse um. Andererseits gehören zu dieser Kategorie sittliche und ethische Werte eines Volkes, traditionell-kollektive Einstellungen zu Gegenständen und Sachverhalten, kulturspezifische Verhaltensweisen usw.[14]

II. 4. Kultur- oder landesspezifische Institutionen. Man nimmt vor, diese Realien in vier Gruppen zu teilen, und zwar die administrativ-territoriale Einheiten, die gesellschaftlich-politischen Institutionen, die sozial-gesellschaftliche Institutionen und die konventionaliesierte Sprechakte.

Die administrativ-territoriale Einheiten fassen nicht nur territoriale Verwaltungseinheiten, sondern auch Teile von Gemeinden, Stadtteile, Regionen und geographische Eigennamen um, die spezifisch für das betreffende Land sind.

---

[9] Ibidem.
[10] Vgl. Ibidem.
[11] ,,Unter dem Begriff der materiellen Kultur werden hier von Menschen geschaffene Artefakte verstanden, die typisch und charakteristisch für einen Kulturkreis sind.“ (Vgl. Ibidem.)
[12] Vgl. Ibidem.
[13] Vgl. Ibidem.
[14] Vgl. Ibidem.

Die Gruppe von gesellschaftlisch-politischen Institutionen beschreibt jene Realien, die die staatlichen Machtstrukturen wie Staatsapparat, Parteien, Militär- und Rechtswesen, Wirtschaft, Ämter, Dienstgrade, Stände, zivile und militärische Auszeichnungen usw. darstellen. Zu dem dritten Realientyp – die sozial-gesellschaftliche Institutionen – gehören kulturelle Institutionen, verschiedene Einrichtungen der Erziehung, Bildung und Ausbildung, ebenso Kulturspezifika aus den Bereichen Familienleben, Religion, Sport und Freizeit, Feiertage, Sitten und Bräuche, Titel. [15]

Zu den kulturspezifischen Institutionen gehören auch konventionalisierte Sprechakte, wie Anrede-, Grüß- und Abschiedsfloskeln, Interjektionen, Gesten, Dialekte und Soziolekte. ,,Kulturell unterschiedlich sind auch die Trinksprüche, mit denen den Mittrinkenden auf die eine oder andere Weise Glück oder Gesundheit gewünscht wird.“[16] Außerdem gibt es kulturelle Unterschiede auch bei verschiedenen laut- und geräuschimitierenden Wörtern und die Lautäußerungen von Tieren. ,,Lautmalerische Ausdrücke sind sprach- und kulturgebunden und führen oft zu Überlegungen, ob und wann fremdkulturelle Elemente in der Übersetzung beibehalten werden können und wann eine Anpassung an die Zielkultur vorgenommen werden muss.“[17]

III. Die Kulturemtheorie. Die estnisch-schwedische Linguistin Els Oksaar führte die Kulturemtheorie ein, die postuliert, dass ,,ähnlich wie verschiedene Sprachen den gleichen Gedanken auf verschiedene Weise ausdrücken, auch verschiedene Kulturen gleiche Kommunikationsformen auf verschiedene Weise zum Ausdruck bringen, und zwar als *Kultureme*.“[18]

Oksaars Kulturemtheorie umfasst vier besonderen Prinzipien und zwar das Prinzip der Kulturalität der Sprache – es besagt, dass ,,die Sprache sowohl kulturbedingt und Teil der Kultur, als auch ein Mittel für ihre Betrachtung und Beschreibung ist“[19], das Prinzip der Ganzheit und des Teilganzen, das Prinzip der Dynamik und der Variation - ,,weder der Sprachgebrauch noch die sozialen Strukturen sind statisch, sondern immer in Veränderung begriffen, was eine Erklärung für abweichendes Verhalten liefert. Solches Verhalten muss aber auch unter dem Aspekt der Kreativität gesehen werden – was aus normativer Sicht ein Fehler ist, kann ebenso ein Ansatz für die Entstehung neuer Normen sein“[20], das Prinzip der Heterogenität – je nach Alter, Geschlecht und Soziobiographie des Empfängers können derselbe Ausdruck und dieselbe Verhaltensweise unterschiedlich interpretiert werden.“[21]

Els Oksaar gliedert die Kommunikation in vier Sphären, die die Kulturemrealisierungen beeinflussen und die unterschiedlich strukturiert in verschiedenen Kulturen sind: die intime Sphäre – in der Familienmitglieder, nahe Freunde und Verwandte kommunizieren, die persönliche Sphäre – für Vertraute, gute Freunde und Verwandte, die

[15] Vgl. Ibidem.
[16] Ibidem.
[17] Ibidem.
[18] http://de.wikipedia.org/wiki/Els_Oksaar.
[19] Vgl. Els Oksaar (1988): *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*. (= Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften E.V., Hamburg. Jg. 6, H. 3), Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 21ff apud Aigner (2009), S. 35.
[20] Ibidem.
[21] Ibidem.

soziale Sphäre – die normale Kommunikationssphäre mit Bekannten und Kollegen und die öffentliche Sphäre – die Kommunikation mit Unbekannten, in Institutionen (z. B. Verwaltung oder Gericht).[22]

Kulturem ist ein Begriff, der von dem spanischen Linguisten Fernando Poyatos im Jahr 1976 geprägt wurde. Im deutschsprachigen Raum wurde er von Els Oksaar übernommen und vertreten.[23] „Die Kultureme sind abstrakte Einheiten in der soziokulturellen Kategorie der Verhaltensweisen. Sie können je nach Generation, Geschlecht, Beziehung der Kommunikationspartner zueinander etc. in verschiedenen kommunikativen Akten unterschiedlich realisiert werden. Ihre Realisierung geschieht durch *Behavioreme* – diese können verbal, parasprachlich oder nonverbal (diese drei Gruppen nennt man auch *ausführende* Behavioreme) sowie extraverbal (*regulierende* Behavioreme) sein und geben in erster Linie eine Antwort auf die Frage *wie? durch welche Mittel?*“[24]

IV. Übersetzungskritik anhand einem literarischen Beispiel. Was die Arbeitsmethode anbetrifft, haben wir zuerst den Roman auf Rumänisch gelesen. Danach haben wir den Ausgangstext (auf Deutsch) zusammen mit dem Zieltext (auf Rumänisch) gelesen und versucht, die kulturspezifischen Realien zu identifizieren und zu vermerken. Als Ausgangstext haben wir die im Jahr 2006 beim Piper Verlag München veröffentliche Auflage und als Zieltext die im Jahr 2007 beim Polirom Verlag Jassy veröffentliche Auflage (übersetzt von Mariana Bărbulescu) verwendet. Während wir die beiden Texte analysieren versuchten, haben wir bemerkt, dass wir vor einer besonderen Situation standen: der Ausgangstext war selbst eine Übersetzung. Eine verschiedene Übersetzung, so wie alle Florescus Romane sind. Obwohl der Schriftsteller ein Rumäne ist, hat er sein ganzes Werk auf Deutsch geschrieben und man kann das als ein Empörungszeichnen gegen die rumänische Gesellschaft und Sprache betrachten. Der Roman wurde auf Deutsch geschrieben, aber der Schriftsteller musste zuerst alle Ideen, alle Handlungen, alle kulturspezifischen rumänischen Realien durch einen „deutschen Filter“ ziehen und sie auf deutsche Sprache auf solche Weise darstellen, dass es möglich für einen deutschen Leser zu sein, sie zu verstehen und das echte rumänische Leben und Gesellschaft spüren zu können. Der Zieltext wird also zu einer Übersetzung der Übersetzung.

Im Folgenden werden wir Beispiele aus dem Roman für jede Kategorie der kulturspezifischen Realien anbieten und die Stellen, die wir wichtig und relevant finden, werden mit Fettdruck markiert. Vor jedem Beispiel geben wir eine kurze Erklärung über die Situation, in der es vorkommt und nach dem Beipiel folgt unserer Meinung nach über die Übersetzung der Kulturspezifik.

IV. 1. Naturgegenstände. Diese Kategorie der kulturspezifischen Realien ist nicht so gut im Roman *Der blinde Masseur* dargestellt. Die Beispiele, die wir analysieren werden, gehören zu den Tieren und Landschaftsformen.

[22] Vgl. Oksaar (1988), S. 66ff apud Aigner (2009), S. 38.
[23] Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Kulturem.
[24] Vgl. Els Oksaar (1988), S. 27f apud Aigner (2009), S. 36.

Beispiel 1a: Im Kapitel *Ion erblindet* erzählt man die Geschichte der Ions Blindheit. Bevor er total blind war, wollte er noch einmal mit allen Bekannten treffen und das heimatliche Gegend für das letzte Mal bewundern.

Er prägte sich **die Landschaft bei Borşa** ein, **die weiche, hügelartige oder die steile und steinerne** und **die vielen Farben, die grünen und die braunen Farbtöne**. (233)	Îşi întipărea în memorie **peisajul din zona Borşei – molcom, deluros sau abrupt şi pietros** şi **numeroasele culori, cu tonurile de verde şi de cafeniu**. (285)

Die rumänische Übersetzung folgt die deutsche und die Übersetzerin verwendet die Äquivalenz („die Landschaft bei Borşa..., die weiche, hügelartige oder die steile und steinerne" – „peisajul din zona Borşei – molcom, deluros sau abrupt şi pietros") und die Adäquatheit („die vielen Farben, die grünen und die braunen Farbtöne" – „ numeroasele culori, cu tonurile de verde şi de cafeniu", „die Landschaft bei Borşa" – „peisajul din zona Borşei") um das Bild vom Ions Gegend am besten darzustellen. Um die Beschreibungen von Landschaften und von Dörfern vollendet zu sein, erwähnt der Autor Florescu auch Tiere, die typisch für Rumänien sind. Um sie zu übersetzen hat die Übersetzerin keine besondere translatorische Methode gebraucht. Was man vielleicht interessant findet, sind die Situationen – typische irgendwie für die Rumänen, in denen Teodor diese Tiere bemerkt.

Beispiel 1b:

Eine Kuh stand in der Ruine und graste hier und dort [...] In einem Dorf stand **eine Ziege** auf dem Dach eines Autos. (66-67)	**O vacă** păştea ici şi colo, printre ruine [...] Într-un sat, **o capră** se suise pe acoperişul unei maşini. (89)

Beispiel 1c:

Ein Hahn krähte vor sich hin, nicht sehr überzeugt, dass es noch etwas brachte [...] (69)	**Un cocoş** cânta de unul singur, nu prea convins că-i mai era de folos cuiva [...] (92)

IV. 2. Objekte der materiellen Kultur. Diese Kategorie der Kulturspezifika ist auch nicht so gut im Roman dargestellt, aber wir haben doch ein paar relevanten Beispiele gefunden.

Beispiel 2a: Teodor beschreibt seine Mutter während ihrer Flucht und man bemerkt, dass sie – wie die meisten rumänischen Frauen, die die Tradition folgen – ihren Kopf bedeckt.

[...] und ihr breites, fleischiges Gesicht steckte im **Kopftuch**. (26)	[...] şi faţa ei lată, cărnoasă, era înfăşurată în **basma**. (41)

Die Übersetzerin hat sich für das Wort *basma* entschlossen, obwohl es ins Rumänisch auch andere Wörter für diese Kopfbedeckung gibt: *batic* (es bedeutet ein dünnes Kopftuch), *bertă* (es bedeutet ein dickes Kopftuch, das die Frauen nur im Winter tragen). Wir glauben, dass das Wort *basma* besser als *batic* in diesem Abschnitt klingelt. Ins Deutsch gibt es aber nur ein einziges Wort für diesen Begriff und der Autor des Romans hat leider keine andere

lexikalische Möglichkeit, um sich treuer zu äußern. In folgenden Beispielen findet man einige typischen rumänischen Speisen.

Beispiel 2b:

Ich aß **Bauernsuppe**, dann **Krautwickel mit Speckstreifen** und ging aufs Zimmer. (28)	Eu am mâncat o **ciorbă țărănească**, apoi **sarmale cu fâşii de slănină** şi m-am dus în cameră. (42)

Beispiel 2c:

[...] hoben sie **Brot und Speck** hoch. [...] **spaltete mit der Faust eine Zwiebel und biss rein**. (63)	[...] **pâine şi slănină**, ridicându-le în aer. [...] **am zdrobit o ceapă cu pumnul şi am muşcat din ea**. (85)

Beispiel 2d:

Wir nahmen Schnaps mit, ***pălincă***, und dazu auch Whiskey. (123)	Am luat cu noi **țuică** şi whiskey. (156)

Alle diese sind typische Speisen für rumänische Bauern und die Übersetzerin hat sie treu übersetzt und ihr gelingt – so wie dem Autor gelingt –, einen Teil aus der typischen rumänischen Küche zu gestalten. Im letzten Beispiel hat der Autor den Begriff „pălincă" geschrieben und das gilt als eine Ergänzung für Schnaps. Es ist ein kulturspezifisches Wort und dafür gibt es in der deutschen Sprachen kein Synonim. In der rumänischen Übersetzung hat die Übersetzerin den Begriff „țuică" verwendet, obwohl er nicht die gleiche Bedeutung wie „pălincă" hat. Es ist richtig, dass die beiden Worte eine Schnapsart bezeichnen, aber „țuică" ist nicht so scharf wie „pălincă". „Pălincă" enthält einen größeren Prozent von Alkohol. Hier geht es also um eine Unäquivalenz.

IV. 3. Objekte der geistigen Kultur: 1. Ethnographische Begriffe und Anspielungen. Was die ethnographischen Begriffe anbetrifft, kann man bemerken, dass einige Worte im Italic geschrieben werden. Es sind typische Begriffe in der rumänischen Ethnographie (Namen der verschiedenen Geister oder der traditionellen Festen), für die man kaum ein Synonim in einer anderen Sprache finden kann. Wenn es unmöglich war, ein äquivalentes deutsches Wort zu benutzen – es gibt Fälle, wenn der Schriftsteller auch deutsche Worte verwendet hat – hat der Autor das rumänische Wort verwendet, aber er hat es im Italic schreiben gelasst. Für die rumänische Übersetzerin war es einfach diese Begriffe zu übersetzen, weil sie Teil der rumänischen Kultur sind.

Beispiel 3.1a:

»Sie meinen die Pferde des ***Săntoader***?« (65)	„Vă gândiți la **caii lui Sântoader**?" (87)

Beispiel 3.1b:

Er hatte eine Vorliebe für ***strigoi*** und ***vârcolaci***, Untote und Teufel, für ***iele*** und böse Geister. (123)	Avea o preferință pentru **strigoi** şi **vârcolaci**, fantome şi draci, pentru **iele** şi spirite rele. (156)

Beispiel 3.1c:

Du sollst bald an die ***şezătoare*** gehen [...] (225)	Trebuie să mergi curând la **şezătoare** [...] (276)

IV. 3. 2 Die sittlichen und ethischen Werte. In dieser Kategorie der kulturspezifischen Realien muss man zwischen verschiedenen Unterkategorien unterscheiden. Es gibt also eine Kategorie der Kulturspezifika, die dem Leser ein sachliches Bild des rumänischen Bauers anbietet.

Beispiel 3.2a: Der Bauer hat eine spezielle Beziehung zu seinen Tieren. Sie sprechen zusammen auf eine geheimnisvolle Sprache: die Sprache der Einfachheit, des rumänischen Dorfes, des Waldes und des Feldes. Die Übersetzerin hat hier eine Umformulierung gemacht: ,,mein Herz" hat sie nur mit einem Nomen übersetzt, ,,iubito".

Die Kuh hieß Rodica. Elena sprach mit ihr, als wäre sie ein Mensch. »Rodica, wo bist du **mein Herz**?«, rief sie manchmal [...] Als würde sie verstehen, kam Rodica jedesmal ruhig nach Hause. (206)	Pe vacă o chema Rodica. Elena vorbea cu ea ca şi cum ar fi fost om. „Rodica, unde eşti, **iubito**?" striga ea câteodată [...] Ca şi cum ar fi înţeles, Rodica venea întotdeauna liniştită acasă. (253)

Zu einer anderen Kategorie der Kulturspezifika gehören diejenige, die insbesondere die rumänischen Bauern und auch die Rumänen im allgemein als abergläubige Personen darstellen. Jedes Beispiel ist wohlschmeckend und kann für die modernen Menschen eine Quelle der Frieden mit der ganzen Natur und mit den Mitmenschen, eine Quelle der verlorenen Einfachheit des Lebens sein.

Beispiel 3.2b: Die traditionelle Rolle des Pferds:

Als Junge hatte ich es geliebt, **den Bauern Geschichten aus der Nase zu ziehen**. So hatte ich erfahren, dass da Pferd der Patron des Sommers war und dass es der Sonne half, emporzusteigen. (8)	În copilărie îmi plăcuse grozav **să storc poveşti de la ţărani**. Aşa aflasem că pentru ei calul era protectorul verii şi că el ajuta soarele să urce pe cer. [...] (19)

Man bemerkt hier eine schöne Äquivalenz: ,,den Bauern Geschichten aus der Nase zu ziehen" hat man ins Rumänisch durch einen schönen Ausdruck ,,să storc poveşti de la ţărani". *A stoarce* beschreibt die Tätigkeit einer Frau, die z.B. eine Bluse gewaschen hat und jetzt möchte sie das Wasser aus dieser Bluse wegwerfen. Sie wringt also die Bluse und das Wasser ,,läuft" schnell. Wie das Wasser in eine große Menge aus der Bluse ,,läuft", so viele Geschichten wie möglich möchte man von den Bauern bekommen.

Beispiel 3.2c: Die heiligen Personen und die Frömmigkeit der Bauern vor ihr. Alles ist mit dem Glauben und mit der Natur vereint.

»Und was tun wir am Tag des Heiligen Gheorghe?« »Wir schmücken Türen, Tore, Fenster,	„Şi ce facem noi în ziua de Sfântul Gheorghe?" „Împodobim uşile, porţile, ferestrele,

Dächer und Gräber mit Ästen und legen Grasbüschel vor das Haus.« (225)	acoperişurile şi mormintele cu crengi şi punem mănunchiuri de iarbă în faţa casei.” (276)

Eine andere Kategorie der kulturspezifischen Realien, die die geistige Kultur gestalten, beschreibt die heutigen Rumänen. Manchmal ist die Wirklichkeit der Beschreibungen zu scharf, zu traurig und zu hart, aber es gibt auch Situationen, die den Leser lachen machen.

Beispiel 3.2d: Die zeitgenössischen Rumänen:

Sie waren waschechte Rumänen, waschechter ging es nicht, obwohl ich sie wegen des Nummernschildes für Italiener gehalten hatte. Sie hatten Stiernacken und waren gut genährt [...] (10)	Erau români adevăraţi, mai adevăraţi nici nu se putea, chiar dacă eu îi luasem drept italieni, după numerele de la maşină. Aveau cefe puternice şi erau bine hrăniţi [...] (21)

Die Schimpfwörter sind auch ein Bestandteil der geistigen Kultur. Einige Schimpfwörter klingen eigentlich wie Flüche, vor denen man viel Angst im rumänischen Dorf hat. Man weiß, dass den anderen nicht nur unsere Tätigkeiten, sondern insbesondere auch unsere Worte nicht wohl machen können. Um diese Flüche ins Rumänisch zu übersetzen, verwendet die Übersetzerin viele Inversionen, die die Übersetzungssprache bereichern und eine typisch rumänische Atmosphäre schaffen.

»**Auf dass ihm im Hals stecken bleibt**, was er sich von deinem Geld gekauft hat,« »**Auf dass ihm die Vögel die Augen ausfressen.**« (212)	,,**Sta-i-ar în gât** ce şi-a cumpărat cu banii tăi!” ,,**Mânca-i-ar păsările ochii!**” (260)

IV. 4. Kultur- oder Landesspezifische Institutionen. 1. Geographische Eigennamen. Was diese Kategorie der Kulturspezifika anbetrifft, bemerkt man, dass die meisten rumänischen Eigennamen keine Übersetzung im Ausgangstext hatten. Andererseits findet man, dass Eigennamen wie Mailand, Italien, Luzern, Genfer See ihre eigene Entsprechung ins Rumänisch haben. Außerdem, ist es interessant, dass der Schriftsteller nicht den Begriff *Schweiz* (sieh Beispiel 4.1c) verwendet, sondern er hat den rumänischen Begriff für dieses Land gewählt.

Beispiel 4.1a:

Während **Mailand** und der Norden **Italiens** [...] (73)	În timp ce **Milano** şi nordul **Italiei** [...] (97)

Beispiel 4.1b:

[...] Holzbrücke in **Luzern**, am **Genfer** See [...] (131)	[...] podul de lemn de la **Lucerna**, pe lacul **Geneva** [...] (165)

Beispiel 4.1c:

,,*El-ve-ţia!”* (160)	,,El-ve-ţia!” (199)

IV. 4. 2 Sozial-gesellschaftliche Institutionen. Wir haben zuerst ein paar Beispiele gewählt, in denen man Titel von literarischen Werken und Namen von Personen, Autos, Schauspielern, Musikstücken, Sängern, Filmen, Getränken und Parfüms finden kann. Mit ein paar Ausnahmen, alle Namen (auch die rumänischen Namen der Personen und ein Tiername) kommen in ihrer originellen Form sowohl im Ausgangstext, als auch im Zieltext und wurden nicht übersetzt.

Beispiel 4.2a:

Deshalb sei **Roşcata** ein guter Mensch [...] fand **Ion** [...] (72)	De aceea găsea **Ion** că **Roşcata** era un om bun [...] (96)

Beispiel 4.2b:

Als ich **Stendhal** las, ***Die Kartause von Parma*** (73-74)	Când l-am citit pe **Stendhal**, ***Mănăstirea din Parma***. [...] (97)

Beispiel 4.2c:

»Es ist ein **Audi**« [...] (21)	,,E un **Audi** [...] “ (35)

Die englischen, französischen und die italienischen Worte hat man nicht übersetzt oder erklärt, vielleicht weil sie weltbekannt sind und weil sie bekannte Gegenstände, Plätze, Filme oder Musikstücke bezeichnen, die alle kennen. Die Übersetzerin hat einige von ihnen doch im Italic geschrieben.

Beispiel 4.2d:

Betrügst du mich etwa, **Mister** Moldovan? (35)	Mă înşeli cumva, ***mister*** Moldovan? (51)

Beispiel 4.2e:

Er hatte ein **Rendezvous**. (155)	Avea un ***rendez-vous***. (194)

Beispiel 4.2f:

»***Caro, ti diverti***?« (164)	,,**Caro, ti diverti?”** (205)

Beispiel 4.2g:

[...] in billigen **Take-Away-Läden** [...] (188)	[...] capace de bere din **localuri Take-Away** ieftine [...] (233)

IV. 4. 3 Konventionalisierte Sprechakte. Es gibt euphemistische Ausdrücke, für die die Übersetzerin immer die besten Entsprechungen gesucht und gefunden hat und, auf diese Weise, hat ihr gelungen, die Sprache der rumänischen Übersetzung zu bereichern und jede Kulturspezifika künstlerisch darzustellen. Es gibt spezifische Ausdrücke in jeder Sprache und für jedes Volk und der Übersetzer muss die Sprache und die Kultur des Zieltextes sehr gut beherrschen, um sie treu übersetzen zu können und auch die Absichten des Autors zu folgen und wiederzugeben.

Beispiel 4.3a:

Ich bin hingegangen, wo der Pfefer wächst. (19)	**Am plecat unde şi-a întărcat dracul copiii**. (32)

Beispiel 4.3b:

»**Blinde Kuh** kannst du anderwo spielen« (232)	[...] să te joci în altă parte **de-a baba-oarba** [...] (283)

Wir haben auch Beispiele von Interjektionen, von laut- und geräuschimitierenden Wörtern, von lautnachahmenden Wörtern für die Rufe, Lautäußerungen von Tieren und lautmalerische Ausdrücken gewählt. Alle diese haben in jeder Sprache ihre Entsprechungen und geben dem Werk ein mündliches Merkmal.

Beispiel 4.3c:

Er rief: **»Hui, Hui«** und **»Brr, Brr.«** (20)	**„Ho, ho”** şi **„Prr, prr”**, a strigat [...] (33)

Beispiel 4.3d:

»**Hui, Brr, Nee**« (20)	„**Ho”, „prr”, „nț**” (34)

Beispiel 4.3e:

»Eins, zwei, drei, **gluck**, eins, zwei, drei, **gluck**«, sagte er [...] (202)	„Un, doi, trei, **gâl-gâl**, un, doi, trei, **gâl-gâl**”, a zis [...] (249)

Beispiel 4.3f:

[...] und machte »**Hui, hui, hui**«. (211)	[...] şi făcea „**pui, pui, pui**”. (260)

V. Schlussfolgerungen. Zusammen mit der Sprache bilden die Landschaften, die Denkungs- und Kleidungsart, die Gegenstände, die man häufig benutzt, die Haltungen, die Namen, Titel und Marken, die Gesten, das gesellschaftliche, wörtliche und wortlose Benehmen, das spezifisch für eine Situation oder für einen Umstand ist, die Kultur eines Volks. Ein guter und profesioneller Übersetzer nicht nur einen besten sprachlichen Hintergrund, sondern auch gute und gründliche kulturspezifischen Kenntnisse haben muss. Die so-gennante *kulturelle* oder *interkulturelle Kompetenz* muss in der heutigen Gesellschaft und in der Zukunft das wichtigste Merkmal und die wesentliche Fähigkeit jedes Übersetzers sein. Ohne die Spezifik der Ausgangs- und der Zielkultur zu kennen, kann man die schwierige, herausvordernde und gleichzeitig schöne Arbeit des Übersetzens nicht profesionellerweise zu Ende bringen. Unserer Meinung nach ist die rumänische Übersetzung des Romans *Der blinde Masseur* erfolgreich und treu dem originellen deutschen Text. Mit Professionalismus und Kunst – die aus ihrer übersetzerischen Erfahrung kommen – und dank einer gründlichen Kenntnis der Ausgangs- und Zielkultur hat Frau Mariana Bărbulescu alle kulturspezifischen Realien des Originals bewahrt und sie in einer passenden Weise im Zieltext übersetzt. Man kann also behaupten, dass dank der Übersetzung in der Muttersprache seines Autors, muss die rumänische Auflage von diesem Roman als seine Heimkehr betrachtet werden.

Bibliographie

Primärliteratur

ANUȚEI, Mihai (2003): *Dicționar român-german*, Lucman Verlag, Bucureşti.

BULGĂR, Gh. (1999): *Dicționar de sinonime*, 14. Auflage, Palmyra Verlag, Bucureşti.

COTEANU, Ion / SECHE, Luiza / SECHE, Mircea (Hg.): *DEX – Dicționarul explicativ al limbii române*, 2. bearbeitete und erweiterte Auflage, Univers Enciclopedic Gold Verlag, Bucureşti.

GÖTZ, Dieter / HAENSCH, Günther / WELLMANN, Hans (2010): *Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*, Langenscheidt Verlag, München.

KLASTER-UNGUREANU, Grete (Hg.): *Dicționar german-român*, 3. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Univers Enciclopedic Verlag, Bucureşti.

LĂZĂRESCU, Ioan (2001): *Dicționar german-român, român-german*, Lider Verlag, Bucureşti.

VINTILĂ-RĂDULESCU, Ioana (Hg.): *DOOM – Dicționarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române*, 2. bearbeitete und erweiterte Auflage, Univers Enciclopedic Gold Verlag, Bucureşti.

Sekundärliteratur

AIGNER, Andrea (2009): *Kulturspezifik in der Übersetzung: Eine Übersetzungskritik anhand des Romans High Fidelity von Nick Hornby* (Diplomarbeit), Universität Wien.

FLORESCU, Cătălin Dorian (2006): *Der blinde Masseur*, München, Piper Verlag.

FLORESCU, Cătălin Dorian (2007): *Maseurul orb*, traducere de Mariana Bărbulescu, Iaşi, Polirom Verlag.

GOODENOUGH, Ward H. (1964): *Cultural Anthropology and Linguistics*, S. 36 in Dell Hymes (Hg.): *Language in culture and society. A reader in linguistics and anthropology*, New York, Harper & Row.

OKSAAR, Els (1988): *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung* (= Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften E.V., Hamburg. Jg. 6, H. 3), Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht.

REIß, Katharina / VERMEER, Hans (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen, Niemeyer.

SERDENCIUC, Nadia Laura (2011): *Politici educaționale pentru promovarea diversității culturale* (teză de doctorat), Universitatea Al. I. Cuza Iaşi Verlag.

ŞERBĂNESCU, Andra (2007): *Cum gândesc şi cum vorbesc ceilalți. Prin labirintul culturilor*, Iaşi, Polirom Verlag.

VERMEER, Hans Josef (1990): *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*, Heidelberg, Selbstverlag.

WITTE, Heidrun (2000): *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*, Tübingen, Stauffenburg.

Internetquellen

http://de.wikipedia.org/wiki/Els_Oksaar (Stand 10.05.2013)

http://de.wikipedia.org/wiki/Kulturem (Stand 10.05.2013)
http://www.e-ope.ee/_download/euni_repository/file/535/KirjalikuTA.zip/Kulturspezifik/zum_begriff_der_kulturspezifik.html (Stand 26.05.2013)
www.florescu.ch (Stand 08.07.2013)

THE RECEPTION OF LITERATURE: MULTICULTURAL DIALOGUES

Constantin ŞCHIOPU, Associate Professor, PhD, The State University of Moldova

Abstract: In this article, the problem of forming the reader-student, by the way of the literature of his nation and the universal one is approached . Parallel readings and comparative methods get a major role in realizing this objective. Reported in forming the reader-student, that correlation can be examined, during the literature lessons, in various aspects: the circulation of reasons, legends, and myths, common literary forms and categories, similarities and differences etc. Namely this article highlights the relation between the general and particular in literature, between universal and national. Simultaneously, a reference to some work process, that is used in the reader's forming is made: brainstorming with sketch, brainstorming based on music recordings, exercise of comparison and others.

Keywords: literature, multicultural, dialogue, reading competence, comparative methods.

Conceptul de competență literară / lectorală este una dintre categoriile definitorii ale teoriei educației literar-artistice (ELA), aceasta din urmă însemnând formarea cititorului cult de literatură, cu întregul ansamblu de cunoştințe / capacități / atitudini specifice, care îl reprezintă ca ființă culturală, a unui cititor „apt să realizeze lectura interogativ-interpretativă a textelor literare de diferite genuri şi specii, delimitând valoarea de nonvaloare, să interpreteze fenomenele literare într-o interacțiune cu anumite date din domeniul filozofiei, istoriei, sociologiei, eticii, esteticii, artelor etc., precum şi prin prisma universului său axiologic" (1). Întrucât orice competență, indiferent de materiile (științifice, artistice, tehnologice) în baza cărora se formează şi de domeniul de cunoaştere şi activitate în care se manifestă, îşi are originea în disciplinaritate şi se situează în sfera interdisciplinarității, are caracter intercultural. În această ordine de idei, problema formării elevului cititor prin literatura / cultura neamului său şi prin cea universală / general-umană devine importantă şi chiar primordială. Un rol deosebit în realizarea acestui obiectiv îl au lecturile paralele şi, implicit, comparativismul, care, ca metodă de studiu a literaturii, s-a născut şi s-a dezvoltat odată cu apariția unui anumit orizont al universalității, acesta din urmă incluzând deopotrivă conştiința specificității literaturilor naționale şi sentimentul comunității lor. Raportată la procesul de formare a elevului-cititor, corelația respectivă poate fi cercetată, în cadrul orelor de literatură, sub diverse aspecte: circulația de motive, legende şi mituri, formele şi categoriile literare comune, asemănările, deosebirile de orice altă natură etc., raport ce pune problema relațiilor dintre general şi particular în literatură, dintre universal şi specific național.

Referindu-se la conceptul de concordanțe, Paul Cornea, în lucrarea sa „Conceptul de concordanță în literatura comparată şi categoriile sale", susține că termenul respectiv presupune „acele asemănări dintre două opere care oferă între ele o analogie oarecare, indiferent de natura şi de gradul ei" (2). Conform opiniei cercetătorului român, concordanțele se pot cerceta din două perspective: a intensității asemuirii şi a originii. Din punctul de vedere al intensității de asemănare, ele pot fi de trei tipuri: a) reproductive – când raportul dintre cele

două opere este cel dintre model şi copie sau de prototip şi variantă (ex.: „Henrich von Ofterdingen” (fragmente) de Novalis – „Floare albastră” de M. Eminescu); b) interferente – când există o asemănare de temă, subiect, personaje etc., dar contextele întregi diferă („Roşu şi negru” de Stendhal – „Ion” de L. Rebreanu); c) analogice – când există o asemănare de tonalitate generală, de atmosferă, de viziune (lirica lui Paul Verlaine şi cea a lui George Bacovia). După origine, Paul Cornea distinge două tipuri principale: a) dependențe – care nu sunt impulsuri de la emitent către receptor, ci opțiuni ale receptorului, fie directe, adică efectuate conştient, fie indirecte, adică preluate inconştient; b) paralelisme – care sunt concordanțe ce nu provin dintr-o relație istorică. La rândul lor, dependențele pot fi de infiltrație, când sunt selecționate elemente periferice din opera primă; de asimilație, când e vorba de receptori mai largi; şi de catalizare, când opera prototip acționează ca ferment sau joacă rol de pretext. În ceea ce priveşte paralelismele (o manifestare a lor o constituie existența curentelor literare), ele pot fi sincronice şi se explică prin identitatea mediului istoric şi cultural care condiționează cele două creații; sau tipologice, când asemănările se produc în afara sincroniei istorice şi culturale. Având în vedere raporturile respective dintre două opere / două literaturi, demersul didactic orientat spre formarea elevului-cititor poate fi organizat pe câteva dimensiuni: a) studiul relațiilor directe dintre literaturile naționale (influențe, izvoare); b) studiul paralelismelor (analogii, similitudini, concordanțe); c) studiul caracterelor diferențiate ale literaturii naționale în context european sau universal. Totodată, trebuie să menționăm că lectura operelor artistice din literatura universală trebuie realizată de elevi în paralel cu studierea, în cadrul lecțiilor, a creațiilor literare româneşti (în cazul operelor de proporții, această lectură va anticipa predarea textului românesc). Departe de intenția de a investiga cronologic sectoare sau etape de dezvoltare a literaturii române în relația lor cu literaturile străine, profesorul va folosi metoda comparativismului pentru a facilita procesul de receptare de către elevi a operei literare româneşti, a forma capacitatea acestora de sintetizare a unui ansamblu în baza cunoştințelor, abilităților şi atitudinilor generale şi specifice, necesare / aferente orientării în sistemul lor axiologic multilateral.

Prezentăm în continuare câteva titluri de opere literare româneşti şi, respectiv, o listă de opere din literatura universală, propuse pentru lecturi şi analize paralele, în special, în clasele liceale. Lista de mai jos nu reflectă în totalitate conținuturile studiate şi operele lecturate de elevi.

Conținuturi	**Opera literară pentru studiu**	**Lecturi individuale**
Temă, motiv, laitmotiv literar: a) *fugit irreparabile tempus, fortuna labilis*	*Astăzi ne despărțim* de Şt. Aug. Doinaş *Trecut-au anii...* de M. Eminescu,	*Cântecul harpistului, Cartea înțelepciunii lui Solomon,* *Lacul* de A. de Lamartine, *Balada doamnelor din alte vremuri* de Fr. Villon, *Ecleziastul,*

b) geneza lumii	*Scrisoarea I* de M. Eminescu	*Imnul creației* (Rig Veda)
Specii lirice: Oda	*Limba noastră* de A. Mateevici	*Psalmii lui David, Ode* de Pindar, *Ode* de Horațiu, *Oda bucuriei* de Friedrich von Schiller
Elegia	*Mai am un singur* dor de M. Eminescu, *Gorunul* de L. Blaga, *De dragul tău* de A. Suceveanu	*Elegia de la Marienbold* de W. Goethe, *Întâia elegie* de Rainer Maria Rilke, *Elegia XIV* de Francis Jammes
Sonetul	*Trecut-au anii..., Afară-i toamnă, Sunt ani la mijloc* de M. Eminescu	*Sonete* din *Cançonierul* de Petrarca, *Sonete* de W. Shakespeare
Idila/ egloga	*Sara pe deal* de M. Eminescu	*Bucolice* de Virgiliu, *Egloge* de P. Ronsard
Romantismul	*Floare albastră* de M. Eminescu	*Henrich von Ofterdingen* (fragmente) de Novalis, *Demonul* de M. Lermontov
Simbolismul	*Plumb, Lacustră, Decor* de G. Bacovia	Poezii de Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stephane Mallarmé, André Gide (vol. *Tratatul lui Narcis, Tentativa amoroasă*)
Romanul realist: modele universale /problema unei moşteniri	*Enigma Otiliei* de G. Călinescu	*Moş Gorio* de Honoré de Balzac
Romanul istoric	*Frații Jderi / Zodia cancerului...* de M. Sadoveanu	*Prin foc şi sabie, Potopul* de H. Sienkiewicz
Romanul românesc: tehnici narative moderne	*Patul lui Procust* de C. Petrescu	*În căutarea timpului pierdut* (cartea I) de M. Proust
etc.		

Menționăm că prin lecturile paralele, având posibilitatea de a compara, elevii sesizează mult mai uşor influența unei literaturi / culturi asupra alteia (asupra celei româneşti, în particular), rolul unei personalități remarcabile a literaturii universale în literatura română (momentele de infiltrație, asimilare şi catalizare a operei acestei personalități), concordanța între doi scriitori sau două opere, în cadrul căreia autorul român îşi ia ca model declarat un creator celebru din literatura universală pentru a-şi preciza viziunea artistică şi tonalitatea generală a scrisului (ex. A. Macedonski – Musset: „Nopțile"). În acelaşi timp lecturile paralele oferă elevului posibilitatea de a desprinde înrudirile de teme, mesaj, structuri artistice, urmărind atât similitudinile, cât şi diferențele determinate de specificul național, momentul istoric şi originalitatea creatoare, le oferă perspectiva conexării, sistematizării şi sintetizării cunoştințelor.

Un rol important în această ordine de idei îl au şi procedeele didactice aplicate de profesor, determinante fiind acelea care contribuie la realizarea unor conexiuni dintre literaturi şi arte, cum ar fi: brainstormingul cu mapa de imagini, brainstormingul cu schițe, brainstormingul cu mapa-fonotecă, exercițiul de comparare etc.

Ca procedee de lucru, utilizate în vederea formării cititorului, brainstormingul cu mapa de imagini şi cel cu mapa-fonotecă valorifică asociația mentală a fiecărui elev, stimulează ideile, evită blocajul de orice natură (cognitiv, emoțional), dar, foarte important, contribuie la sesizarea / înțelegerea limbajelor diferitor arte. Procedura de aplicare a metodei respective este următoarea:

– După lectura cognitivă a poeziei, se anunță problema în fața clasei (ex.: Ce realitate descoperă / creează G. Bacovia în poezia „Lacustră”?);

– Se organizează un brainstorming oral cu clasa (elevii propun diverse variante de răspuns, manifestând o imaginație total liberă);

– Se prezintă clasei o imagine simbolistă (ex.: Îngerul călător de Gustav Moreau);

– Urmează brainstormingul individual (în tăcere) inspirat de imagine (fiecare elev notează toate ideile ce-i apar în urma receptării imaginii, având ca reper întrebările: Ce sugerează imaginea?, Ce idei îți apar privind-o?);

– Pentru a obține cât mai multe idei, profesorul recurge la a doua (a treia) imagine sau la o piesă muzicală asemănătoare cu prima, ori total diferită din punctul de vedere al atmosferei create, procedura de lucru fiind aceeaşi;

– Se formulează concluzia pe marginea problemei enunțate, pornindu-se de la ideile expuse pe parcursul brainstormingului (ex.: Autorul creează / descoperă în poezia „Lacustră” o realitate care îi striveşte orice inițiativă de a lua contact cu lumea, desființându-l ca ființă umană);

– Elevii citesc individual poezia „Cântec de toamnă” de Paul Verlaine (profesorul va avea grijă ca textul respectiv să fie pe fiecare masă a elevilor) şi completează / dezvoltă concluzia formulată anterior pe marginea sarcinii referitoare la poezia bacoviană.

Optând pentru activitatea în grup, ca formă de organizare a activității elevilor, profesorul poate formula chiar din capul locului mai multe întrebări (ex.: „Ce stări trăieşte eul liric al poeziei?”, „Care sunt obsesiile eului liric?”, „Care sunt simbolurile poeziei şi ce sugerează ele?”, „Ce temă abordează autorul în opera respectivă?”, „Care sunt motivele ce contribuie la realizarea temei?” etc.), fiecărei echipe revenindu-i una din ele. Brainstormingurile se organizează în baza aceleiaşi / aceloraşi imagini / piese muzicale. Desigur, profesorul va alege cu mult discernământ imaginea / imaginile, piesa muzicală, opera literară din literatura universală, care va / vor provoca asociațiile mentale ale elevilor şi care-i va / care îi vor ajuta, totodată, să soluționeze sarcinile de lucru. Procedura de lucru este aceeaşi şi în cazul altor tipuri de brainstorming (cu schițe, cu mapa-fonotecă).

În concluzie, menționăm că natura şi caracterul complex al procesului de formare a elevului-cititor prin intermediul literaturii naționale şi universale, dar şi prin cel al interacțiunii artelor, demonstrează necesitatea unui sistem de activități literar-artistice realizate în conformitate cu principiile educației interculturale şi ale celei estetice.

Bibliografie

Curriculum modernizat la limba şi literatura română, Chişinău, 2010, p. 6.
Paul Cornea, Conceptul de concordanță în literatura comparată şi categoriile sale // Studii de literatură comparată, Editura Academiei, Bucureşti, 1968, p. 33-40.

THE SONIA MARMELADOVA AND NASTASIA FILIPOVNA ”CASES” FROM THE KIERKEGAARDIAN PERSPECTIVE OF THE ANXIETY IN FRONT OF THE GOOD

Ionuț ȘTEFAN, Assistant Professor, PhD, ”Dunărea de Jos” University of Galați

Abstract: In this paper, I intend to perform an analysis concerning two Dostoyevskian *feminine characters: Sonia Marmeladova in the novel Crime and Punishment and Nastasia Filipovna in the novel The Idiot. The theoretical framework of the analysis is provided by the Kierkegaardian existentialist philosophical thought in The Concept of Anxiety. Kierkegaard speaks of an innate anxiety before goodness, which may be found in the human condition even from Adam and Eve. Function to this anxiety, the Danish philosopher constructs the angelic-demonic dichotomy. The fight between good and evil, which may be found in the construction of any* Dostoyevskian novel, may also be embodied in this case. *Sonia Marmeladova may be related to the horizon of the Kierkegaardian angelic, while Nastasia Filipovna may be related to the horizon of the demonic. The confrontation between these two innate horizons, good against evil, may be rendered both in the history of universal literature, and in the existentialist universe of man.*

Keywords: Sonia Marmeladova, Nastasia Filipovna, The Concept of Anxiety, angelic, demonic.

Introducere

Literatura universală reprezintă o lume în care fiecare dintre noi avem un loc. Este o lume infinită în care fiecare cititor se regăseşte pe sine în totalitate, cu viața sa cea de toate zilele sau cu o viață ideală, imaginară, posibilă. Acesta este orizontul semantic al termenului „universal” din sintagma „literatură universală”. În măsura în care scenariul descris ne priveşte sau ne poate privi pe fiecare în parte, ne aflăm în orizontul universalității

Cred că ar trebui să conturăm orizontul unei întrebări, pornind de la relația scriitor-operă, în primă instanță, şi de la relația cititor-operă în al doilea rând. Paul Ricœur analizează aceste tipuri de relații în studiul său *Eseuri de hermeneutică - conflictul interpretărilor*. (Ricœur, 1999, p. 34). Filosoful francez consideră, din perspectiva hermeneuticii, că putem vorbi despre o legătură specială în cazul relațiilor: scriitor-operă şi cititor-operă. Această legătură, despre care vorbeşte Ricœur redeschide orizontul maieuticii socratice. Socrate credea că omul trebuie să se cunoască pe sine pentru a fi fericit. Cunoaşterea de sine reprezenta astfel o cale prin care omul îşi găsea locul său în cetate, rostul său în lume. În cazul unui scriitor, o astfel de modalitate de autocunoaştere este actul de a scrie. Rezultatul acestui act, opera literară reprezintă „altul” artistului. Despre această dialectică între scriitor şi opera literară a vorbit şi Hegel. (Hegel, 1966, pp. 37-38). Din această perspectivă orice act creator (în cazul nostru particular este vorba despre actul de a scrie) izvorăşte dintr-o necesitate „de viață şi de moarte” a artistului. Nu putem vorbi despre un simplu joc fără finalitate existențială. Finalitatea în acest caz înseamnă împlinirea unei vieți, rostuirea unui destin. De aceea au scris Shakespeare, Goethe sau Dostoievski. În acest context cititorul se raportează la opera literară din perspectiva diferenței în primă instanță. Opera este altul său. Aşa cum spune

şi Ricœur în studiul amintit, dispare distanţa dintre epoca căreia îi aparţine opera (dialogurile lui Platon au fost scrise acum 2500 de ani) şi cititor. Prin înţelegerea indirectă a scriitorului se urmăreşte cunoaşterea de sine a cititorului. Ulterior se produce şi identitatea dintre cititor şi opera citită, în sensul că opera este trăită în totalitate de cititor. Dacă această trăire este fundamentală pentru cititor, el va reciti, dar întotdeauna altfel, opera de artă. Un consumator de literatură nu doar citeşte, ci reciteşte. Acum putem să înţelegem în ce sens literatura este o lume infinită. În acest orizont putem să formulăm întrebarea: de ce recitim literatură? Răspunsul la această întrebare îl putem da fiecare dintre noi într-o manieră diferită, dar şi identică. În manieră identică ar suna cam aşa: pentru a ne cunoaşte pe noi înşine. Dacă, însă, suntem apoi întrebaţi ce înseamnă să ne cunoaştem pe noi înşine, răspunsurile sunt toate diferite. Pentru a ilustra într-un mod adecvat ceea ce-am trasat în acest cadru general în care se articulează literatura, ne vom opri la opera dostoievskiană. Voi analiza două personaje feminine faimoase, Sonia Marmeladova din romanul *Crimă şi pedeapsă*, această analiză fiind potrivită şi pentru Nastasia Filipovna din *Idiotul*, cât şi pentru un alt caz celebru, Anna Karenina din romanul omonim al lui Tolstoi. Analiza mea se va opri, deocamdată numai asupra personajelor dostoievskiene, fiind articulată prin ceea ce Kierkegaard a numit „anxietate faţă de bine" în studiul său *Conceptul de anxietate*. (Kierkegaard, 1998, p. 59)

Kierkegaard porneşte de la ceea ce se numeşte „păcatul strămoşesc" sau păcatul adamic. Ce se înţelege prin păcatul originar? „Să fie oare conceptul de păcat strămoşesc diferit de cel de prim păcat, insul participând la păcat numai prin relaţia lui faţă de Adam, dar nu şi datorită relaţiei lui primordiale faţă de păcat?" (Kierkegaard, 1998, p. 60). Păcatul strămoşesc, în concepţia filosofului danez, nu este moştenit din perspectivă anistorică, ci, dimpotrivă, el este prezentul şi este instituit în această lume, de fiecare dată, când un individ se naşte şi există. Păcatul strămoşesc este păcătoşenia. (Kierkegaard, 1998, p. 63). Dacă vrem să înţelegem păcatul adamic originar, trebuie să înţelegem paradisul în care Adam „a fost aruncat". El nu era liber, căci nu putea să aleagă între bine şi rău. Libertatea trebuie înţeleasă şi în acest caz ca o posibilitate specifică existenţei umane de a alege între bine şi rău. De fapt, Adam şi Eva nici nu cunoşteau ce sunt binele şi răul. Kirkegaard spune că nimicul a fost acela care a cauzat anxietatea adamică. Această anxietate, la rândul ei este cauza acelui păcat originar. Acest păcat este un păcat al spiritului. „Omul este o sinteză de sufletesc şi trupesc. Dar o sinteză este de neconceput fără ca ambele părţi să se unească într-un terţ. Acest terţ este spiritul". (Kierkegaard, 1998, p. 77).

Mă interesează ce înseamnă anxietatea de bine, potrivit lui Kierkegaard. Anxietatea de bine apare în cazul demonicului. Demonicul se caracterizează prin sentimentul de robie, prin lipsa de libertate. (Kierkegaard, 1998, p. 162). „Demonicul este anxietatea de bine. În nevinovăţie, libertatea nu era dată ca libertate, posibilitatea ei - la individualitate - fiind anxietatea. La demonic raportul este inversat. Libertatea este instituită ca nelibertate, deoarece libertatea a fost pierdută. Posibilitatea libertăţii este, şi aici, anxietate. Diferenţa este absolută, posibilitatea libertăţii apărând aici în raport de nelibertate, care este tocmai opusul nevinovăţiei, care este o categorie orientată către libertate." (Kierkegaard, 1998, p. 166). Filosoful danez oferă o posibilă explicaţie asupra răului în lume resemnificând o întreagă tradiţie creştină. Răul apare cu necesitate în lume şi trebuie privit din perspectiva existenţei individuale umane. Aşadar, conform concepţiei lui Kierkegaard, demonicul simte o anumită anxietate faţă de bine sau în preajma binelui. O dovadă pentru această afirmaţie este furnizată

de Noul Testament, episoadele de exorcizare realizate de Iisus (demonii fugeau înspăimântați, a se vedea episodul în care aceştia au părăsit sufletele oamenilor intrând într-o turmă de porci). Din perspectivă creştină în sufletul omului se duce o luptă crâncenă între Dumnezeu şi diavol pentru sufletul acelui om. Omul nu poate face decât să „alimenteze" prin propria voință fie binele, fie răul din sufletul său. Aşadar binele şi răul sunt în noi, în fiecare în proporții diferite. Această diferență de proporții explică de ce putem să afirmăm că unii oameni sunt „mai buni decât alții", sau că au sufletul mai bun decât al altora. Literatura dostoievskiană este o dovadă puternică a acestui tablou. Pentru majoritatea personajelor este înfățişată această luptă dintre bine şi rău. Având trasat acest cadru general de articulare, putem să înfățişăm cazurilel ales. Sonia Marmeladova este personajul feminin principal din romanul *Crimă şi pedeapsă*, în timp ce Nastasia Filipovna este personajul feminin principal din *Idiotul*..

„Cazul" Sonia Marmeladova

Trebuie precizat din capul locului că acest personaj feminin dostoievkian este atipic pentru opera romancierului rus. Nu cred că se mai poate întâlni în opera dostoievskiană o altă femeie, care s-o egaleze pe Sonia în puritate sufletească şi în autenticitatea unei existențe profund creştine, caracterizată prin dăruire totală față de semenii apropiați. La începutul romanului este descrisă în maniera extrem de cunoscută cititorilor fideli operei dostoievskiene, o întâlnire, într-o cârciumă, între Raskolnikov şi tatăl Soniei, Marmeladov. (Dostoievski, 1975, p. 18). Aflăm astfel că tatăl Soniei este un personaj ratat, ce mai are o fărâmă de conştiință, iar această fărâmă de conştiință îl împinge la mărturisire. Educația Soniei este destul de precară, i-a fost dată de Marmeladov într-un mod superficial. Sonia are o mamă vitregă bolnavă de tuberculoză şi nişte frățiori micuți aflați sub spectrul înfometării. În aceste condiții această tânără fată cu părul blond şi cu sufletul extrem de curat ajunge să se prostitueze, pentru a oferi un sprijin material familiei sale ajunse în pragul mizeriei. Tatăl bețiv îşi pierduse slujba şi irosea pe băutură singura sursă financiară a familiei sale. Din această „mărturisire" a lui Marmeladov putem să înțelegem faptul că Sonia s-a prostituat împotriva voinței sale şi că sufletul său a rămas extrem de curat. Trupul i-a fost pângărit, dar răul nu i-a putut atinge sufletul ei minunat. Deşi constrânsă să se prostitueze, existența Soniei se desfăşoară sub semnul libertății. „Necesitatea" de a se prostitua este înțeleasă şi asumată de această femeie prin înțelegerea profundă şi autentică a învățăturii creştine. Sonia se sacrifică pentru cei trei frățiori mai mici, pentru mama sa vitregă şi neputincioasă datorită tuberculozei şi pentru tatăl său ratat din cauza alcoolismului.

Prima întâlnire între Raskolnikov şi Sonia este cauzată de o nenorocire: accidentul fatal suferit de Marmeladov. Raskolnikov îl transportă la domiciliul său şi cu această ocazie o întâlneşte pe Sonia. Descrierea Soniei este extrem de sugestivă: „Prin mulțime îşi făcea loc, în tăcere şi cu sfială, o fată. Apariția ei, aşa deodată, părea stranie în această odaie unde sălăşluia mizeria, moartea şi deznădejdea. Deşi sărăcăcios îmbrăcată, hainele ei ieftine erau bătătoare la ochi şi împodobite după moda femeilor de stradă, care trebuie să-şi ademenească clienții. Sonia se opri în prag, fără să intre în odaie, şi se uita pierdută, părea că nu-şi dă seama de nimic; uitase de rochia ei de mătase, viu colorată, cu trena lungă şi crinolină enormă, care astupa uşa, rochie cumpărată din a patra mână, țipătoare şi nepotrivită cu locul; uitase şi de ghetele ei de culoare deschisă, şi de umbreluța de soare, de prisos noaptea, pe care o luase cu dânsa, şi de pălărioara de pai, caraghioasă şi împodobită cu o pană roşie ca o limbă de foc. De

sub pălărioara aceasta pusă pe o parte, ştrengăreşte, răsărea un obrăjior slăbuţ, palid şi speriat, cu gura întredeschisă şi privirea încremenită de groază. Sonia era de vreo optsprezece ani, blondă, mică şi slabă, dar destul de frumuşică, cu nişte ochi albaştri minunaţi. Privea ţintă patul şi preotul şi gâfâia din pricina grabei cu care venise." (Dostoievski, 1975, p. 215).

Descrierea Soniei Marmeladova sugerează cele amintite anterior. Puritatea sa sufletească contrastează cu trupul unei prostituate. Trebuie precizat, din capul locului că în acest roman, pentru sufletul lui Raskolnikov se va da o luptă crâncenă între Sonia pe de-o parte (ea fiind „îngerul cel bun") şi Svidrigailov pe cealaltă parte (acela fiind demonul). În romanul *Idiotul* vom regăsi aceeaşi luptă, pentru sufletul Nastasiei Filipovna de această dată; luptă fiind între Mâşkin şi Rogojin. Atunci când Sonia îl vizitează pe Raskolnikov prima dată, la domiciliul acestuia pentru ca să-i mulţumească pentru ajutorul financiar oferit la înmormântarea tatălui ei, este surprinsă bunătatea şi puritatea sufletească a acestui personaj feminin. Ne-am aştepta să întâlnim o femeie dominată de o îndrăzneală obraznică, însă Raskolnikov este surprins într-un mod plăcut. „Acum se afla în faţa lui o fată modest, ba chiar sărăcăcios îmbrăcată, foarte tânără, aproape o copilă, sfioasă şi plină de cuviinţă, cu o faţă blândă şi parcă puţin speriată. Purta o rochiţă foarte simplă, lucrată în casă, iar în cap o pălărioară veche, demodată; numai că în mână ţinea ca şi ieri, umbreluţa de soare." (Dostoievski, 1975, p. 274). Apropierea dintre Sonia şi Raskolnikov se produce firesc, având în vedere anxietatea de bine resimţită de ambele personaje. Raskolnikov după ce comite crima găseşte în Sonia un confident de încredere şi Sonia la rândul ei găseşte în acest student rus inteligent şi nefericit, un suflet de mântuit. Acest comportament creştinesc în cel mai autentic mod cu putinţă este înfăţişat de Dostoievski într-o lumină simplă şi clară. Hotărâtoare pentru evoluţia celor două personaje este întâlnirea dintre ele la domiciliul Soniei. Acolo, Raskolnikov, descoperind o femeie cu un suflet bun, care nu-şi urăşte mama vitregă şi tatăl din cauza cărora a fost constrânsă să se prostitueze, îşi va recunoaşte crima comisă. Sonia îl va înţelege. O femeie deosebită sufleteşte, cum este Sonia, este o femeie cu un instinct matern dezvoltat. Numai că, de această dată, acest instinct matern are un obiect potrivit (Raskolnikov este un om ce "trebuie salvat"; nu este un incurabil, ci un fiu risipitor ce merită o a doua şansă). Preţuirea pe care i-o poartă Raskolnikov Soniei este concretizată într-un gest simplu dar sincer şi cu o profundă încărcătură sufletească, îngenunchierea în faţa ei. („Nu m-am plecat în faţa ta, ci în faţa întregii suferinţi umane, spuse el straniu şi se depărtă spre fereastră.") Astfel, încet, încet, Raskolnikov descoperă că această tânără femeie ajunsă în braţele desfrâului crede cu toată fiinţa ei în Dumnezeu. Această credinţă este suportul ei puternic în faţa vicisitudinilor vieţii. Factorul hotărâtor în mărturisirea lui Raskolnikov este citirea capitolului unsprezece din Evanghelia după Ioan referitor la învierea lui Lazăr. Accentul, mimica Soniei, modulaţia vocei îl conving pe Raskolnikov că sunt şi oameni care cred în Dumnezeu cu toată fiinţa. De aceea i se va confesa şi va accepta să îşi recunoască crima şi să-şi asume responsabilităţile pentru ceea ce a înfăptuit. Acest moment este extrem de important, deoarece această ispăşire va fi dual㠎. Sonia hotărăşte că vor ispăşi împreună. Şansa de mântuire a sufletelor aparţine ambelor personaje. Am ajuns în punctul culminant al întreprinderii noastre. Şansa fericirii Soniei este salvarea sufletului lui Raskolnikov, suflet stăpânit de diavol. Această salvare este încununarea idealului creştin în care Sonia credea. Mântuirea sa sufletească este ispăşirea alături de Raskolnikov în Siberia. Este şansa unei noi vieţi clădită pe sacrificiu şi pe asumarea unui rău înfăptuit şi înţeles. Înfăptuirea răului este

pierderea sufletului, iar pedeapsa înțeleasă, asumată şi trăită înseamnă regăsirea sufletească. Sfatul Soniei este sugestiv: „Scoală-te! (Ea îl apucă de umăr; el se ridică, privind-o aproape înmărmurit). Du-te acum, chiar în clipa asta, la o răscruce de drumuri, închină-te adânc, sărută mai întâi pământul pe care l-ai pângărit, apoi închină-te în cele patru zări, în fața lumii întregi, şi spune tare, să audă toți: «Eu am ucis! Atunci Dumnezeu are să-ți redea viața.»" (Dostoievski, 1975, vol.II, p. 169).

Aşadar în fața binelui său, Sonia depăşeşte orice urmă de anxietate şi ajunge în final să-l salveze pe Raskolnikov. Acesta nu conştientizează de prima dată, faptul că şansa lui ce i s-a oferit este Sonia. Acolo, în Siberia, la ocnă, el se poartă în primă instanță distant şi cu răceală față de salvatoarea sa sufletească. Numai că Sonia are răbdare şi îl aduce cu bine pe calea cea bună şi dreaptă. Demonicul existenței sale de prostituată este spălat şi purificat prin salvarea sufletului lui Raskolnikov. Bunătatea şi răbdarea sufletească a Soniei este în final răsplătită, deoarece Raskolnikov conştientizează această nouă şansă ce i se oferă. Este şansa unui Lazăr înviat din morți:

„«Oare poate, acum, credința ei să nu fie şi credința mea? Sentimentele, năzuințele ei, cel puțin…»

Sonia se simți şi ea toată ziua agitată, iar noaptea se îmbolnăvi din nou. Dar era atât de fericită că aproape se temea de fericirea ei! Şapte ani, *numai* sapte ani! La începutul fericirii lor, erau gata să privească amândoi aceşti şapte ani ca şapte zile. Raskolnikov nu ştia că viața nouă nu se capătă de pomană, că trebuie răscumpărată cu preț mare, plătită cu îndelung eroism…

Dar aici începe o altă poveste, povestea regenerării treptate a unui om, a renaşterii lui progresive, a trecerii lui pe nesimțite dintr-o lume într-alta, necunoscută de el până atunci. Aceasta ar putea fi tema unei noi povestiri - cea scrisă aici s-a sfârşit." (Dostoievski, 1975, vol.II, p. 318).

Acest final de roman fericit şi încărcat de optimism rămâne un caz singular în opera dostoievskiană. Alt personaj comparabil cu Sonia Marmeladova din acest punct de vedere nu există în creația lui Dostoievski. Putem să concluzionăm în ceea ce priveşte „cazul Sonia Marmeladova" apreciindu-l drept unul fericit. Rămâne în continuare misterul legat de existența reală a acestui personaj. Putem să întâlnim o Sonie în carne şi oase? Există o astfel de femeie? Dacă nu există, atunci un mare scriitor a inventat-o, dăruindu-ne-o. Aceasta este lumea mare a literaturii, o lume inepuizabilă de cazuri, fiecare caz fiind o experiență unică de viață.

După ce am înfățişat „cazul" Sonia Marmeladova, din perspectiva raportării acestui personaj feminin la ceea ce Kierkegaard, în *Conceptul de anxietate*, a numit anxietatea față de bine, vreau să urmăresc acelaşi fir călăuzitor în legătură cu un alt personaj dostoievskian la fel de faimos, Nastasia Filipovna din romanul *Idiotul*. „Cazul" Nastasia Filipovna cred că se potriveşte cel mai bine în acest cadru general de articulare, pe care l-am descris anterior.

„Cazul" Nastasia Filipovna

Romanul *Idiotul* începe cu întâlnirea prevestitoare de nenorocire dintre Parfion Rogojin (adevăratul „idiot" al acestui roman) şi prințul Lev Nikolaevici Mîşkin, într-un tren rusesc. Prințul află despre existența Nastasiei Filipovna, femeia care-i va marca existența definitiv. De observat este faptul că, în acest roman Dostoievski începe direct, „aruncând" pe

scena deschisă principalele personaje: Rogojin (personajul negativ masculin), Nastasia Filipovna (eroina tragică dar şi condamnabilă în acelaşi timp), prinţul Mîşkin (personajul pozitiv prin curăţenie sufletească şi inadaptare în mizeria umană) şi familia generalului Epancin. Vizitând casa generalului Epancin, Mîşkin, un bărbat de 26 de ani, care suferea de epilepsie (se poate specula în privinţa identificării autorului cu personajul, Dostoievski însuşi suferind de epilepsie), descoperă tabloul Nastasiei Filipovna („- Deci asta-i Nastasia Filipovna? rosti el, după ce studie atent şi curios portretul. E extraordinar de frumoasă! adăugă imediat, cu însufleţire. Portretul înfăţişa într-adevăr o femeie de o frumuseţe neobişnuită. Era fotografiată într-o rochie neagră de mătase, extrem de simplă şi elegantă; părul, probabil castaniu, îi era pieptănat simplu, cum se poartă în casă; ochii îi erau negri şi adânci, fruntea gânditoare; pe chip avea întipărită o expresie pasională şi parcă trufaşă. Era trasă la faţă şi, poate, palidă.." (Dostoievski, 2000, p. 32).

Trebuie spus că în această descriere a Nastasiei Filipovna sunt strecuraţi germenii dragostei în sufletul lui Mîşkin faţă de această femeie ispititoare. Descrierea pe care o trasează Dostoievski acestei tinere femei aminteşte de tablourile romantice ce înfăţisează frumuseţea demonică. Trufia şi chipul palid sunt câteva elemente ce se îmbină într-un cod întâlnit şi în descrierile eminesciene. Aşadar, din capul locului, acest personaj feminin stă sub semnul demonicului. Dacă ne amintim „culorile" în care este înfăţişată Sonia (sfiiciune, simplitate şi inocenţă) diferenţa este evidentă. Avem de-a face, în acest caz, cu un personaj feminin extrem de interesant, dar şi monstruos în acelaşi timp. Ceea ce o „salvează" într-un fel pe Nastasia Filipovna este faptul că suferise o traumă în copilărie. Tânără copilă fiind, inocentă şi vulnerabilă sufleteşte, cade victima unui moşier în vârstă, bogat şi versat în a suci minţile femeilor, mai ales a tinerelor fete ce abia cunosc dragostea, Dostoievski fiind extrem de priceput în a descrie asemenea scene. (Dostoievski, 2000, pp. 42-43).

Prima întâlnire dintre Mîşkin şi Nastasia Filipovna se produce relativ repede în evoluţia romanului. Nastasia soseşte în vizită la generalul Epancin, acolo unde era şi Mîşkin, confundându-l pe acesta cu un servitor. Descoperim, astfel, o femeie capricioasă şi extrem de dificilă sentimental. Este o diferenţă extrem de tranşantă între acest personaj feminin şi Sonia. Ambele femei suferă traume încă din fragedă vârstă. Numai că Sonia îşi găseşte un sprijin autentic în credinţa creştinească în Dumnezeu, în timp ce Nastasia Filipovna, după cum vom vedea, eşuează lamentabil în încercarea de a-şi mântui sufletul.

Această întâlnire amplă petrecută în casa generalului Epancin, cu care debutează romanul, devine şi mai interesantă odată cu sosirea ultimilor „invitaţi": Rogojin şi ceata sa de bădărani duhnind a alcool. Patima bolnavă care-l stăpâneşte pe Rogojin este proiectată asupra Nastasiei Filipovna în toată splendoarea grotescului conţinut în ea. Rogojin, efectiv doreşte s-o „cumpere" pe Nastasia Filipovna, crezând în imbecilitatea sa, că numai banii o pot face fericită pe această frumoasă femeie. Este descrisă incipienta luptă, care se va purta pe tot parcursul romanului între Mîşkin şi Rogojin pentru sufletul Nastasiei Filipovna. Acest leit-motiv, al luptei dintre Dumnezeu şi diavol pentru sufletul omului, întruchipat în romanul *Crimă şi pedeapsă* prin lupta dintre Svidrigailov şi Sonia pentru sufletul lui Raskolnikov, este regăsit aici prin această dramatică confruntare între Mîşkin şi Rogojin.

Apogeul acestei confruntări se produce odată cu vizita lui Mîşkin la domiciliul Nastasiei Filipovna. Prinţul este cuprins de timiditate şi o stângăcie în exprimare, atitudine specifică unui îndrăgostit, îl stăpâneşte. Nastasia Filipovna este surprinsă de vizita prinţului

însă îşi revine destul de repede şi „stăpână” pe situație îl provoacă pe Mîşkin să-şi mărturisească sentimentele față de ea. Această femeie stăpânită de puterile demonicului este extrem de nehotărâtă în ceea ce priveşte rostul vieții sale. Ar dori să se căsătorească, dar nu ştie cum şi cu cine. Poate mai mult instinctual simte că salvarea sa poate fi prințul Mîşkin. Acest om, cu suflet curat este numit „idiot”, deoarece nu poate şi nu ştie şi nu vrea să se adapteze mizeriei umane, fiind intransingent din acest punct de vedere. Mîşkin, îndrăgostit fiind de Nastasia Filipovna, acceptă să se căsătorească cu această femeie. Prințul simte că o poate salva, simte că această femeie, la fel ca Raskolnikov, merită o nouă şansă, este o fiică risipitoare şi nu o irecuperabilă. Nastasia are nevoie de iubire, o iubire sinceră, curată şi dezinteresată. Aceasta ar fi putut să însemne salvarea ei, mântuirea acestui suflet demonizat. Confruntarea dintre Mîşkin şi Rogojin este confruntarea dintre îngerul cel bun şi îngerul căzut. Revenind la cadrul general articulat de Kierkegaard privitor la anxietatea față de bine resimțită de demonic, ne putem explica de ce Nastasia Filipovna ezită în a accepta această şansă. Sub pretextul „nobil” de a nu-l nenoroci pe Mîşkin, Nastasia îl acceptă pe Rogojin. Sfârşitul părții a II- a din roman aduce cu sine această amară victorie a lui Rogojin. (Dostoievski, 2000, p. 172). Instinctul matern atât de dezvoltat al Nastasiei Filipovna are de această dată un „obiect” necorespunzător, acela fiind Rogojin. Dacă Sonia îşi asumă sarcina de a-l salva pe Raskolnikov şi reuşeşte, Nastasia Filipovna îşi ratează posibilitățile de a trăi autentic şi de a-şi mântui sufletul, la limită. Întâlnirea dintre Mîşkin şi Rogojin de la începutul părții a III- a din roman este sugestivă. Cititorul descoperă că Nastasia Filipovna este o femeie cu o voința extrem de slabă şi că este cotropită de nohătărâre. Mărturisirea lui Mîşkin către Rogojin este dovada afirmației anterioare: „Prima dată ea singură s-a repezit la mine, mai că nu din fața altarului, rugându-mă s-o «salvez» de tine. Îți repet propriile ei cuvinte. Apoi a fugit de la mine, iar tu ai găsit-o şi ai vrut s-o duci la altar, iar acum se zice că a fugit din nou de tine, că a venit aici.” (Dostoievski, 2000, p. 207). Aflăm cu această ocazie că, Nastasia Filipovna a vrut să fie „salvată” şi de Rogojin. Cuvintele celebre: „Parfion, scapă-mă!” reprezintă dovada eşecului Nastasiei Filipovna prin confruntare cu anxitatea față de bine. De ce s-o scape Rogojin, sau mai bine spus de cine s-o scape? Salvarea acestei femei nenorocite înseamnă căsătoria cu Mîşkin, înseamnă o nouă viață clădită pe sentimente autentice şi sincere. În romanul *Crimă şi pedeapsă* se întâmplă un astfel de miracol. Raskolnokiv şi Sonia îşi plătesc păcatele şi renasc din propria lor cenuşă. Cel puțin finalul deschis, ales de Dostoievski lasă să se înțeleagă acest aspect. Situația din *Idiotul* este antiteza scenariului descris anterioar. Nastasia Filipovna va muri iar pentru această moarte este condamnabilă. Este condamnabilă pentru că l-a ales pe Rogojin şi nu l-a ales pe Mîşkin. Putea să-l aleagă pe Mîşkin, dar demonicul existenței acestei femei a împiedicat-o să facă alegerea cea mai bună. Acesta este un caz de eşec existențial datorat anxietății față de bine. Rogojin conştietizează, totuşi că nu a „cumpărat-o” definitiv şi complet pe Nastasia. Undeva, în sufletul ei există nişte protosentimente de iubire față de Mîşkin. Insuficient de puternice însă, sau suficient de slabe pentru a mai putea salva o situație ce putea fi salvată. (Rogojin îi mărturişeste prințului că a descoperit faptul că Nastasia îl iubeşte: „Te-a părăsit atunci pentru că şi-a dat singură seama cât te iubeşte de tare. Îi era peste puterile ei cu tine.”). (Dostoievski, 2000, p. 215).

Tabloul înfățişat descrie această luptă lăuntrică din sufletul Nastasiei şi eşecul lamentabil care urmează. Ceea ce întregeşte această situație tragică este episodul descris genial de romancierul rus, în care Nastasia este copleşită şi „răpită” de Rogojin. Era atât de

„aproape" de Mîşkin! În acest sens, recomand cititorilor să descopere singuri savoarea scriiturii dostoievskiene (Dostoievski, 2000, p. 315). Finalul acestui roman este unul tragic. Nastasia este omorâtă de Rogojin. Prințul alături de „fratele său idiot de cruce" contemplă acest tablou în neputință, răul triumfând în lupta cu binele.

Aceste două personaje dostoievskiene: Sonia Marmeladova şi Nastasia Filipovna reprezintă două lumi posibile, două lecții existențiale universal valabile. Dacă este să aleg între aceste două lumi posibile, la limită fiind, o aleg pe acea a Soniei. Lumea Nastasiei Filipovna este un tablou, doar de contemplat şi o lecție negativă de viață. În literatură nu pot fi făcute astfel de judecăți de valoare, numai în plan existențial, cotidian aceste judecăți de valoare pot fi făcute.

Bibliografie

Dostoievski, F.M. (1975). *Crimă şi pedeapsă,* Bucureşti: Minerva.
Dostoievski, F.M. (2000). *Idiotul*, Iaşi: Polirom.
Hegel, G.W.Fr. (1966). *Prelegeri de estetică,* Bucureşti: Academiei.
Kirkegaard, Sören (1998). *Conceptul de anxietate*, Timişoara: Amarcord.
Ricœur, Paul (1999). *Conflictul interpretărilor - eseuri de hermeneutică,* Cluj-Napoca: Echinox.

LA MISE EN ABIME TEXTUELLE CHEZ HUBERT AQUIN

Dorin COMSA, Assistant Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: We will approach the issue of specularity in the narative of the Quebec writer Hubert Aquin, considering the two aspects that are tied to self-representation in literary work: narrative and fiction. Firstly, we mention the fact that the sense of specularity is not only vertical but also horizontal. To explain the inter- and intra- textual correspondence, we will take the two dimensions of the opera, „what is said" (fiction) and „how it is said" (narrative). This bipolarity takes the narrative analysis out of the exclusive representation reducing perspective in regards to fiction and in regards to narrative.

Keywords: narrative specularity, self-representation, vertical specularity/ horizontal specularity, intertextual correspondance.

Le point de vue théorique offert par Jean Ricardou, critiqué, mais repris plus tard, avec les annotations nécessaires, par Linda Hutcheon, nous aplanit la voie dans l'analyse. A cela s'ajoute le point de vue théorique présenté par Lucien Dällenbach dans son livre *Le récit spéculaire*, qui donne l'image des rapports créant un réseau de correspondances entre les mises en abîme fictionnelle et textuelle[1] et qui constituent la *texture*[2], ou la structure de l'œuvre.

Nous devons prendre tout d'abord en compte la mise en question théorique du sujet avec l'étude de Dällenbach, qui est l'ouvrage le plus connu consacré à cette réalité fictive et narrative. Il part de l'analyse détaillée des écrits gidiens et pointe surtout sur la multiplication des plans narratifs dans le sens de la stratification autour des instances narratives : auteur implicite, narrateur, personnage, qui ont, chacun d'entre eux, droit à l'écriture du texte fictionnel. Critères théoriques de la narration introduits par Genette, la stratification ouvre une voie possible d'analyse. Pour ce qui est de la multiplication des instances, dans notre cas, les choses sont plus évidentes, puisque la participation de l'auteur explicite Aquin est exclue. Nous n'avons pas affaire à une œuvre autobiographique, nous serons par conséquent limités à une analyse de et dans l'intra-diégèsis, dont la nouveauté est que le narrateur y apparaît en effet dans son rôle d'auteur réel, puis d'auteur implicite. C'est la superposition des instances qui s'instaure comme procédé de mise en abîme. Si, par exemple, le « Journal d'Edouard » est pour Lucien Dällenbach pourvu d'*« une indéniable vertu centralisatrice »*[3] qui agit selon le principe unificateur de l'insertion du grand dans le petit, les récits aquiniens s'inscrivent d'abord dans une logique de fragmentation structurelle[4]. Ce n'est plus, symboliquement, le « miroir qu'avec

[1] La mise en abîme textuelle *« se donne* […] *pour objet de représenter une* ***composition*** *»* – L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*, Seuil, Paris, p. 127.
[2] Qui est *« un arrangement réciproque d'éléments, un réseau relationnel »* – L. Dällenbach, op. cit., p. 125.
[3] Lucien Dällenbach, op. cit., p. 46 : *«* […] *dans la mesure où la perspective d'un personnage se trouve pourvue d'une plus grande continuité que les autres, elle contrecarre par son maintien la tendance à l'éparpillement et à la désagrégation qui mine tout récit à focalisation multiple ».*
[4] La focalisation multiple est dominante, mais une perception focalisante centralisatrice est ressentie tout de même comme nécessaire. Nous disons « d'abord » dans le sens d'une chronologie inhérente à la lecture du récit par le lecteur implicite ou explicite, le roman aquinien revient toujours à une conscience narrative unificatrice qui a également le rôle de narrataire dans le texte.

moi je promène », comme le dit Edouard des *Faux-Monnayeurs*, mais plutôt une suite de miroirs qui se déplacent.

Les récits aquiniens agissent comme des histoires concurrentielles destinées à représenter de façon non-identique, dans le sens de l'écriture des variantes, une réalité fictive. Si cela n'est qu'une perspective interne de l'œuvre, qui sur le même niveau intra-diégétique ne donne que l'image de la succession, dans la perspective extra-diégétique, ou métadiégétique, la spécularité interprète les actes de raconter et de re-raconter comme des moyens à travers lesquels l'histoire est vue dans sa totalité.

Si on utilise la stratification faite par Genette, on voit que ce qui différencie la narration aquinienne de l'écriture du type « roman du romancier » est la séparation nette entre la personne de l'auteur réel et l'auteur implicite. Nous avons à faire à des romans fictionnels qui mettent en scène le sujet sensible de l'écriture de soi. Le problème identité / altérité se résume au niveau de l'intra-diégèsis à la relation entre narrateur(s) et le(s) narrataire(s). L'appui donné par l'étude de la spécularité et de la spécularisation sous ses aspects communicationnels vient étayer notre démonstration concernée par la problématique de l'identité et de l'altérité. La théorie de la communication, inspirée par la psychanalyse lacanienne, introduit une réalité extra-linguistique : *« l'émetteur reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée »*[5]. Ce qui introduit la réalité d'un dé-doublement de l'écrivain : *« Pour gagner véritablement au change, il faut parvenir à conjurer l'altérité même de cet être fictif et, pour ce faire, s'imposer la contrainte adéquate : le créer pareil à soi ; mieux, l'engager dans l'activité même qu'on accomplit en le créant : l'écriture d'un roman* […]*, le récit d'une histoire* […] *»*[6]. Dans ce cas, il est facile à deviner quels en seront les effets : *« Le premier, c'est que la spécularisation scripturale se soutient de la spécularisation imaginaire qui permet au sujet de l'écriture de jouir obsessionnellement de l'image le figurant tel qu'il se veut voir :* ***écrivain*** *; le second, c'est que la captation imaginaire visant à réinstaurer la relation immédiate et continue de soi à soi est en butte, dans la mise en scène, à la discontinuité et au décalage introduits par l'exercice même de l'écriture »*[7].

Chez Aquin, le récit se montre souvent comme un résultat de l'écriture prise comme prétexte. *Prochain épisode* en est l'exemple. Mais si ce premier roman et le suivant, *Trou de mémoire*, exposent des instances auctorielles en train d'écrire et se voyant écrire, dans *L'Antiphonaire* et *Neige noire* l'acte de production du texte met en évidence davantage la capacité de l'écrivain de regarder sa création de manière critique et d'y exercer son pouvoir de modification de la réalité interne.

Une première remarque théorique serait que la mise en abîme fictionnelle dépasse son stade de simple *réflexion* comme procédé de *« retour de l'œuvre sur elle-même »*[8], et arrive à se détacher de son côté exclusivement narcissique. Lucien Dällenbach arrive à définir ce processus dans la perspective narratologique du phénomène, tout en s'arrêtant sur l'analyse de l'écriture gidienne, et distingue trois valences de la mise en abîme : *« l'œuvre enchâssante écrite par l'auteur », « l'œuvre enchâssée écrite (fictivement) par le narrateur »* et « [l'œuvre

[5] J. Lacan apud. L. Dällenbach, op. cit., p. 26.
[6] L. Dällenbach, op. cit., p. 26.
[7] ibid., p. 27.
[8] Ibid., p. 16.

enchâssée écrite] *(plus fictivement encore !) par le personnage auquel ce dernier se substitue en écrivant »*[9]. Les notions de focalisation multiple et de centralisation y sont ainsi introduites.

L'implication de l'altérité dans le procédé artistique de la mise en abîme est absolument incontournable. Mais comme un revers de la médaille, il arrive que la notion de coïncidence-discordance soit directement liée aux rapports d'identité-altérité qui sont à leur moment de rupture ; en guise d'exemple, Dällenbach utilise une citation de *Paludes* de Gide : *« Tityre, c'est moi et ce n'est pas moi »*[10]. L'ambiguïté de l'affirmation cache le double jeu des acteurs et révèle une autre valence du procédé scriptural : *la réduplication aporistique*[11]. Pour ce dernier, la seule règle à respecter au niveau structurel est celle de ne pas laisser le fragment contenant être dépassé par le fragment contenu, donc celui-ci ne peut dépasser le stade de résumé de l'histoire.

Nous nous arrêtons sur l'aporie inhérente au rapport identité-altérité dans les romans aquiniens, où la relation avec l'autre s'instaure avec une certaine difficulté. Du point de vue de la théorie de Dällenbach, *« l'intégration de l'autre dans le même, l'oscillation du dedans et du dehors »*[12] relèvent de la stratification des niveaux narratifs qui délèguent de la sorte le pouvoir auctorial d'une unité à l'autre. Le sens de la mise en abîme n'est plus forcément descendant, donc qui met en valeur l'unité la plus petite insérée dans la trame centrale, mais celui imposé par le désir de réflexivité[13] de l'instance initiale. Le modèle narratif de *Prochain épisode* développe sous le procédé de la spécularité une stratification scripturale qui démontre la complexité de l'entreprise. Le narrateur enchâsse des fragments narrés (écrits ou racontés) afin qu'on les déboîte à tour de rôle, utilise la métatextualité et donne une structure circulaire à un roman qui ne se précipite pas de trouver son épilogue. Le narrateur qui se voit écrire décrit dans sa perspective narcissique les difficultés rencontrées dans le processus de création. Pour le premier fragment, enchâssant, signé par le narrateur qui écrit un récit à la première personne, la métatextualité est une première mise en abîme. La seconde spécularisation vient avec l'enchâssement de l'histoire fictive ayant comme thème l'intrigue policière. Le pouvoir narratif est transféré au protagoniste qui raconte, toujours à la première personne, ses propres expériences. Le côté narcissique de l'auteur implicite (ici il est confondu avec le narrateur à cause du *je* narratif) ne laisse la place à l'autre que dans la mesure où il est son propre dédoublement. Oscillant entre l'acceptation et le rejet de l'autre, l'instance narrative apprend à se définir, dans *Trou de mémoire*, par rapport à des alternatives scripturales qui lui sont offertes. La réitération du fragment narratif, raconté initialement par l'auteur du roman autobiographique, est une mise en abîme fictionnelle qui dédouble le récit *« dans sa dimension référentielle d'histoire racontée »*[14]. Quant à l'organisation interne des fragments, elle tient du but que chacun des narrateurs (différents) se fixe dans sa démarche narrative. Une chose est certaine, que tous convergent vers l'annihilation de l'authenticité narrative. C'est *L'Antiphonaire* qui met en valeur des rapports de l'identité avec l'altérité plus évolués que ceux des romans précédents. La narratrice raconte son histoire et y insère la réalité

[9] ibid., p. 43.
[10] Apud. L. Dällenbach dans op. cit., p. 49, note 1.
[11] Qui est un *« fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut »* – L. Dällenbach, op. cit., p. 51.
[12] Ibid., p. 44.
[13] Définie comme *« retour de l'esprit (du récit) sur ses états et sur ses actes »*, *Dictionnaire de la langue philosophique*, cité par Dällenbach in op. cit., p. 60, note 1.
[14] L. Dällenbach, op. cit., p. 123.

documentaire transmise par un autre narrateur. D'une part, le parallélisme recherché des situations, reflété dans le fait que l'instance narrative du fragment enchâssant utilise des rapports entre les personnages des époques différentes, confère au récit une stratification qui met l'accent sur la composition à partir de l'idée d'une répétition à l'aide du dédoublement. D'autre part, la superposition des plans narratifs met en évidence le fait que la réalité documentaire sera transmise comme telle et avec le même statut que le contenu du journal. L'écrivain fait une spécularisation de l'écriture autobiographique, à la différence du narrateur de *Prochain épisode* qui met en place une intrigue fictive. *Neige noire* propose une représentation narrative dans laquelle la spécularisation des fragments concerne autant le niveau textuel que le niveau fictif. La nouveauté du roman consiste en une rupture au plan de l'unité narrative. A la participation dialogique de type théâtral dans la structure romanesque s'ajoute une partie, toujours fragmentaire, de type discursif. Les rapports seront réalisés maintenant davantage sur le plan vertical, inter-dimensionnel, puisque le rôle de la narration diminue. Quant aux rapports identité/ altérité, ils y sont utilisés afin de marquer des correspondances symboliques entre les actants des plans réels et leurs substituts fictifs dans les fragments réfléchis.

Une approche du problème de la spécularité à travers les actants de la narration, narrateur et personnage, nous est proposée par Lucien Dällenbach. Le critique classifie les fragments mis en abîme en fonction de la manière dont l'intervention de l'instance narrative se fait à l'intérieur du récit. Il distingue trois types de réflexion. Le premier, le *méta-récit réflexif, réfléchit le récit, le coupe, interrompt sa diégèse et introduit dans le discours un facteur de diversification* (nous paraphrasons). Ainsi, l'instance narrative, autre que celle du récit enchâssant, peut procéder à une insertion *orale*, *écrite*, ou « *permet d'injecter un récit personnel dans une fiction écrite à la troisième personne – ou inversement d'impersonnaliser pour une durée variable un récit mené par un "je"* »[15]. Le second, l'*énoncé réflexif métadiégétique*, reste dépendant du récit premier ; il réfléchit seulement le récit et ne fait qu'interrompre temporairement la *diégèse* (univers spatio-temporel du récit). Dans ce type de réflexion figure le récit au style indirect. Le troisième type d'insertion textuelle est l'*énoncé réflexif (intra)diégétique*, défini comme un fragment dépendant du récit-cadre et dont il ne change d'aucune manière la continuité.

Nous allons voir comment ces types de mise en abîme sont utilisés par Hubert Aquin dans ses romans. On constate que seulement *Prochain épisode* et, dans une moindre mesure, *Trou de mémoire* arrivent à insérer des fragments qui sont attribués à des instances narratives différentes, et cela après un brouillage soutenu des procédés spéculaires. Une explication est donnée par la position de l'instance auctorielle devant le problème de l'altérité. L'acceptation de l'autorité d'un autre narrateur est lente et même dans les cas de passage d'une voix à l'autre, le meneur du récit enchâssé reste assez ambiguë. Le cas le plus évident en ce sens reste *Prochain épisode*, qui contient un méta-récit représenté par l'intrigue policière. Il y a un autre narrateur, auquel le narrateur du récit principal cède le contrôle. Le passage du pouvoir narratif d'une instance à l'autre est rendu visible, puisque le narrateur-écrivain déclare au début du roman qu'il se propose d'écrire une fiction. Ce n'est pas une mise en abîme traditionnelle, car le récit réfléchi n'agit pas comme un miroir placé devant son modèle. Pour

[15] L. Dällenbach, op. cit., p. 71.

expliciter ce procédé, la correspondance spéculaire nous vient à la fin : il s'agit d'une coïncidence des situations vécues par le narrateur et par son héros. Mais jusque là, les situations réfléchies proposent souvent la co-présence des deux actants, narrateur et héros (qui raconte à son tour une histoire). C'est pourquoi le dé-doublement du narrateur enfermé, choisi comme libération symbolique à travers l'acte créatif, est suggéré à plusieurs reprises.

Pour *L'Antiphonaire*, le récit inséré dans la trame narrative générale n'est pas pris en charge par un autre narrateur. L'identité du second narrateur est connue, mais le narrateur du récit premier ne laisse pas son autorité être dépassée. Nous n'avons donc affaire qu'à un énoncé réflexif méta-diégétique, qui est rapporté au style indirect par la narratrice.

Quant à *Neige noire*, la situation est encore plus claire en ce qui concerne la participation des narrateurs. Tout d'abord, il n'y a pas plusieurs narrateurs comme dans les romans précédents, mais une seule voix impersonnelle qui occupe deux des trois types de fragments, les commentaires et les didascalies. Comme la troisième partie utilise les dialogues, la conclusion est qu'aucun transfert de pouvoir narratif n'est fait. Et pourtant, la spécularité existe, au niveau de l'intra-diégésis, sous une autre forme que celle de la *« solution de continuité diégétique »*[16]. En ce sens, les commentaires du narrateur impersonnel prennent en compte l'occurrence de deux modalités narratives différentes, littéraire d'un côté et cinématographique de l'autre ; le problème de la continuité est par conséquent discutable : *« Au cinéma, la réalité des descriptions suit leur découpage ; en littérature, le découpage est la réalité finale »* [*Neige noire*, p. 79]. Concrètement, pour ce qui tient du noyau réfléchi, la représentation théâtrale de *Hamlet* n'interrompt pas le cours des événements, mais le compose plutôt en s'ouvrant vers des analogies textuelles et fictionnelles.

Lorsqu'on regarde le cas de *Trou de mémoire*, on peut se poser la question suivante : comment la diégèse peut-elle être interrompue, dans le cas du méta-récit réflexif, quand la diégèse même n'a pas d'unité ? Dans ce roman, l'unité diégétique n'existe que si on la recompose à la fin de la lecture, et cela ne peut être fait qu'en ignorant les limites des textes écrits. Donc, si nous voulons parler de spécularité, elle se produit au niveau des fragments intra-diégétiques, qui comprennent le corps du texte et les notes infrapaginales : *« Et voici que j'interviens maintenant dans ce livre pour mettre en question les pages qui précèdent ; en effet, je ne saurais les authentifier à la légère et affirmer tout de go qu'elles ont été écrites par P. X. Magnant »* [*Trou de mémoire*, p. 113]. Comme notre démarche vise l'analyse des procédés réflexifs impliquant les deux axes du récit, la narration et la fiction, une lecture combinée, verticale et horizontale, s'avère incontournable chez Aquin.

Linda Hutcheon affirme qu' *« une œuvre sait produire en elle-même un miroir qui met en scène ses propres principes narratifs »*[17]. La réalité que le texte littéraire narratif (en général le roman) *« est sa propre conscience critique »*[18] démontre que la mise en abîme n'apparaît pas comme une technique récente. Si les modalités métafictionnelles sont abordées à l'aide de la théorie de Ricardou, l'un des rares narratologues à aborder les correspondances entre la dimension narrative et la dimension fictive dans le récit, les quelques éléments

[16] L. Dällenbach, op. cit., p. 70.
[17] Linda Hutcheon, *« Modes et formes du narcissisme littéraire »*, in *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyses Littéraires*. Paris 1977, n° 29, p. 90-106.
[18] Ibid., p. 91.

contestables[19] critiqués par Hutcheon entraînent la réorganisation de la perspective théorique. Par conséquent, les métafictions peuvent se présenter soit comme formes ouvertes (*« explicitement thématisées ou allégorisées à l'intérieur de la "fiction" »*) , soit comme formes couvertes – texte intériorisé, intégré (*« un texte de ce type, en fait, serait auto-réflexif (qui se regarde), mais ne serait pas nécessairement auto-centrique (qui se regarde se regarder) »*[20]).

Un premier cas d'ouverture métafictionnelle est représenté par le texte parodique. Vu par Hutcheon comme « résultat d'un conflit entre la motivation réaliste et la motivation esthétique dont la force a diminué et qui se fait manifeste »[21], le texte parodique rappelle toute « littérature citationnelle », dans laquelle l'intertextualité ou l'intersubjectivité textuelle[22] sont synonymes. La polyvalence textuelle permet l'élargissement du sens du terme d'intertexte ; ainsi, il serait question d' « emprunt » non seulement dans les séquences externes, inter-culturelles, qui sont écrites par l'auteur abstrait, mais encore à l'intérieur du texte même, entre les fragments narratifs des personnages-narrateurs.

L'insertion d'une modalité d'interprétation de type métatextuel renvoie au niveau interdiscursif supérieur, phase où le texte expose ses capacités auto-génératrices. En ce sens, tous les romans d'Aquin, à partir de *Prochain épisode*, qui inaugure la série, soulignent le côté narcissique de l'écriture, à ses qualités auto-représentatives. *L'antiphonaire* contient des situations extra-textuelles. On retrouve des fragments du *« Cantique des cantiques »*, des fragments, en latin, des œuvres de la Renaissance. Leur rôle n'est pas de faire preuve d'une érudition recherchée, mais de transmettre un sens à l'écriture. *Neige noire* détient lui aussi le pouvoir interdiscursif du type hypertextuel. On peut interpréter le roman à partir de l'idée que l'auteur veut redimensionner un modèle culturel préexistant. Hamlet est un archétype culturel et Aquin en profite pour construire son texte autour de ce personnage. L'écrivain « emprunte » des éléments formels : le roman est dialogué, une partie de la narration apparaît sous forme de répliques des personnages, le reste est contenu dans les commentaires entre parenthèses. L'insertion du drame *Hamlet* de Shakespeare dans le roman *Neige noire* peut être perçue comme parodique (c'est un faux plagiat), tant que son but n'est pas celui de détruire le code littéraire, mais plutôt d'ouverture vers une nouvelle interprétation active faite par le lecteur.

Avec l'apparition du récepteur dans le schéma, l'écriture gagne un autre participant à sa réalisation, à côté de l'écrivain et des autres actants qui contribuent indirectement à la création de l'histoire. La spécularisation de l'écriture est ainsi doublée par la spécularisation de la lecture, qui vient contrecarrer le poids de cette étape de la création. Hutcheon nous

[19] Hutcheon reproche trois choses à Ricardou : une ambiguïté au niveau du premier type d'auto-représentation dans la classification, un manque de distinction entre les textes *« conscients de leurs processus diégétiques et ceux qui sont auto-réflexifs d'un point de vue linguistique »* et une *« effrayante symétrie »* qui ignore l'attitude consciente, assumée des textes pour leur propre état. Hutcheon introduit donc, comme élément indispensable dans l'analyse des formes métafictionnelles, le côté linguistique déterminant le fonctionnement de certains textes, parce que *« le langage œuvre souvent à mettre en ordre les modes diégétiques, mais, comme la réciproque n'est pas nécessairement vraie (les structures narratives déterminant le langage), il semblerait qu'il faille faire une distinction entre les deux »*. Ainsi, la confusion de Ricardou qui *« combine le procédé linguistique génératif avec les reflets structuraux narratifs »* est éliminée (art. cit., p. 94-95).
[20] Ibid., p. 95.
[21] Ibid., p. 96.
[22] Ibid.

donne une image « physique » de ce rapport : *« l'acte centripète de lecture* […] *fait contrepoint à l'acte centrifuge de lecture »*[23]. En regardant la métafiction aquinienne, nous remarquons des ouvertures du même type à tous les niveaux diégétiques. A chaque écrivain correspond un lecteur, ou même plusieurs lecteurs. *Trou de mémoire* tisse un réseau de rapports semblables aux romans épistolaires, où tous les destinateurs des lettres deviennent aussi destinataires des autres lettres qui circulent ; P. X. Magnant, auteur du texte lu et commenté plusieurs fois dans les autres fragments, prend position face aux critiques apportées par ses commentateurs. Ainsi, tout écrivain est doublé d'un lecteur et tout lecteur se dédouble en écrivain/ commentateur. La nécessité d'insertion d'un narrataire est vitale. Dans *L'Antiphonaire,* des réalités contenues dans le texte document survivent grâce à la présence de la narratrice Christine, lectrice implicite avant, mais surtout à la fin, dans la lecture du journal par Suzanne. *Neige noire* mise davantage sur son lecteur/ spectateur participant/ témoin, dont la présence est plus saisissable que celle du narrateur même. Tandis que la voix neutre s'associe difficilement à la présence d'un narrateur, qui reste loin derrière le texte, le spectateur/ lecteur a sa place assurée dans les multiples fragments du commentaire. La participation du lecteur au texte suppose aussi l'apparition des interconnexions horizontales au niveau de la fiction. Avant d'être narrateurs, les actants étaient narrataires. Magnant non plus ne peut échapper à cela, puisqu'il lit son propre texte en qualité d'éditeur. Cela est, en fait, la réponse du lecteur (ou du spectateur dans *Neige noire*) qui, impliqué dans ce processus de création par la lecture active, modifie à son gré l'univers fictif. Le lecteur est aussi, par sa présence, médiateur d'une autre réalité de la réflexion métatextuelle, qui consiste à exposer les processus internes de la narration dont l'œuvre est consciente. *Neige noire* en est l'exemple : *« Si ce commentaire prend fin et quand il prend fin, cela ne veut pas dire que le scénario cesse pour autant d'être encadré par lui. Le lecteur sait désormais que le scénario est imbriqué dans un commentaire qu'on peut interrompre »* [*Neige noire*, p. 214].

Des éléments qui contribuent à la réalisation de l'auto-réflexion offrent, sous les auspices de l'ouverture narcissique, d'autres correspondances verticales et horizontales nombreuses. L'implication du lecteur s'ajoute à l'allégorie, la métaphore ou la mise en abîme et tous ces procédés aident à faire basculer la narration dans la fiction, en l'intégrant tout simplement dans le récit, ou en en détruisant l'unité. Dans *Trou de mémoire* les insertions de la narration dans la fiction foisonnent. La narration devient matière du récit : *« En poussant encore plus dans ce sens-là, je transcenderai l'érudition par un festonnage métaphorique qui séduira mon lecteur »* [*Trou de mémoire*, p. 68].

Un autre exemple, qui révèle les difficultés de la production du texte, sera présent dans le fragment de l'éditeur qui devient écrivain. Le narrateur raconte ainsi son expérience de l'écriture : *« Ecrire n'est pas une sinécure, du moins pour moi ; car si j'étais doué comme un P. X. Magnant, par exemple, je me lancerais à corps perdu dans cette épreuve, sûr d'avance d'en sortir triomphant* […] *Depuis quelques lignes, je constate que je dévie de ma route pour tenter de cerner ce problème visqueux dont je ne soupçonnais même pas l'existence. Me voilà, moi éditeur, aux prises avec des mots, des phrases et des pensées qui n'ont de valeur que si je réussis à les formuler dans un corpus logique et selon un ordonnement constant »* [*Trou de mémoire*, p. 160]. L'acte est spécularisé, le processus intime de l'écriture et de l'écrit

[23] L. Hutcheon, art. cité, p. 99.

démantelé et exposé. C'est un processus non seulement auto-réflexif, qui se regarde, mais auto-centrique, qui se regarde se regarder, selon Hutcheon. Le cas n'est pas unique. Le narrateur de *Prochain épisode* fait la même chose, il commence une narration en se posant des questions sur l'écriture fictive et la narration tout particulièrement. La démystification des enjeux de l'écriture va tellement loin que l'auteur ne veut plus contrôler son propre récit : *« ...j'ai perdu l'initiative à ce moment et, dès lors, le temps que j'avais gagné auparavant a commencé de se tourner contre moi. Les coordonnées de l'intrigue se sont emmêlées. J'ai perdu le fil de mon histoire, et me voici rendu au milieu d'un chapitre que je ne sais plus comment finir. »* [*Prochain épisode*, p. 136]. Le personnage imaginaire échoue lui aussi comme celui qui l'a créé et l'a impliqué dans une intrigue d'espionnage. Maintenant on se rend compte de l'entreprise aquinienne : en voulant faire une intrigue traditionnelle romanesque, l'auteur est arrivé à démontrer que l'échec n'est qu'apparent dans le choix d'un roman "traditionnel", soumis à des règles strictes de conception. Par son caractère non-accompli, le récit entre dans un système cyclique de régénération où l'on reprend la fin comme début. Le discours romanesque ne sera plus réduit à sa finitude marquée par la limite textuelle, par un commencement et par un épilogue, mais se constituera comme permanence, comme œuvre ouverte à la transformation continuelle : *« Il est tourné globalement vers une conclusion qu'il ne contiendra pas puisqu'elle suivra, hors texte, le point final que j'apposerai au bas de la première page. »* [*Prochain épisode*, p. 89].

Dans *Trou de mémoire,* la parodie du discours cache en fait seulement le but d'autoréférentialité que le roman a l'intention de réaliser. L'écriture tourne continuellement sur elle-même comme un désir irrésistible et presque in-intentionnel de faire son propre commentaire. Sous le prétexte de la recherche de l'authenticité et pour combattre pour la vraie fiction qui, à vrai dire, devrait partir de rien pour ne pas toucher à la réalité objective, le roman se décompose en plusieurs morceaux et agit à la manière des miroirs parallèles qui se reflètent infiniment l'un l'autre.

Dans *L'Antiphonaire*, la mise en abîme des récits se fait d'un côté par le texte de Christine, qui unifie les réalités décrites dans les manuscrits du XVI^{e} siècle et d'un autre par les textes successifs qui composent l'ouvrage médical final signé sous le nom de Beausang. Le titre même du roman renvoie à une multiplicité de voix qui se superposent pour arriver à une consonance : *« Chigi continuait, de la sorte, à penser à l'auteur premier du manuscrit qu'il était, lui Chigi, en train de refaire et de recomposer. Et plus il avançait dans son entreprise, plus il avait l'intention d'intégrer son propre journal intime (depuis son départ de Turin) au texte du célèbre médecin gantois. »* [*L'Antiphonaire*, p. 191]. Il n'est plus question comme précédemment d'une mise en abîme auto-centrique, mais seulement auto-réflexive.

Il nous faut donc revenir sur la mise en abîme des rapports entre narrateur, personnages et lecteur. Dans *Neige noire* il se produit une confusion totale entre le personnage (dans le film) et le rôle qu'il doit interpréter, car c'est bien dans la même voie, ouverte par la pièce de Shakespeare, que le scénario continue de se créer. On se rappelle à cet instant quelques leitmotivs du théâtre shakespearien qui reviennent dans la dramaturgie moderne, comme celui de la pièce dans la pièce (« the play within the play »), ou de la représentation de la vie comme théâtre. Ici, la réaction du personnage face à son statut de personnage peut contrarier le spectateur du film ; on se retrouve devant une démystification du phénomène artistique – *« Le spectateur a la sensation que le film qu'il regarde se révulse et que*

Fortinbras cessera bientôt d'exister. Les comédiens étaient des personnages ; mais voilà qu'un personnage décide de ne plus être comédien… » [*Neige noire*, p. 16] – qui nous révèle par le procédé de la mise en abîme et dans une perspective inattendue le fait que chaque participant passif (à voir récepteur ou spectateur) a maintenant une position privilégiée par rapport à l'œuvre d'art qui se crée.

Hamlet met déjà en scène une mise en abîme complexe. Il s'agit de la pièce qui est jouée par les personnages-acteurs, dont le texte comprend à son tour une autre pièce (théâtre dans le théâtre). On a une double face de la technique spéculaire, qui joue sur les rapports réel-imaginaire et texte-hors texte. La seule réalité existante est celle des personnages qui doivent interpréter Hamlet, tandis que les autres personnages ne sont que des créations de l'imaginaire artistique. Vue d'un autre angle, la structure du roman joue sur la technique de la mise en abîme textuelle ; celui-ci englobe *Hamlet* qui à son tour contient un noyau dramatique dans *« The murder of Gonzago »*, pièce-piège mimée et jouée par les acteurs. Le seul centre serait donc le texte de la pièce utilisée pour suggérer le crime de Claudius, modèle figé dans la tragédie bien connue et manière subtile de transmettre la vérité à titre de fiction. Ses répercussions se ressentent même dans le roman, parce que Nicolas Vanesse écrit le scénario en voulant à tout prix y raconter une expérience vécue telle quelle, et non déformée par l'imagination. Ce processus illimité de multiplications d'un modèle scriptural dans la trame d'un autre texte est remarqué par Eva qui commente à un certain moment le projet de scénario : *« Le film raconte l'histoire d'un comédien qui quitte son métier pour faire un film qui ne sera que le compte rendu de sa vie à partir de ce moment-là... C'est comme un film dans un film..."The play within the play", comme dans Hamlet... »* [*Neige noire*, p. 147]. Les répétitions théâtrales qui inspirent la réitération des scènes vues ou remémorées par Nicolas et qui deviennent obsédantes sont aussi des marques de la mise en abîme. Une séquence vient être complétée, expliquée par l'image plus claire d'une autre qui englobe la précédente, de sorte que les confusions du début s'éclairent tour à tour. Dans les paroles de Nicolas sur le dédoublement des personnages shakespeariens on entrevoit une réalité généralement valable pour toute l'œuvre romanesque aquinienne : *« Les désignations de la réalité n'ajoutent rien à la réalité, sinon un masque nominal… »* [*Neige noire*, p. 57]. Il s'agit de rester à la surface des choses, car la profondeur est une image en trompe-l'œil, la mise en abîme de la forme. Le personnage insiste sur le côté visuel qu'introduit ainsi le cinéma, ce qui éloigne l'effet fortement connotatif de l'écriture : *« J'incline de plus en plus à penser que la réalité nominale est un monde fini. Nous ne vivons plus dans l'univers des mots, mais dans le cristallin de nos yeux »* [*Neige noire*, p. 58]. Le dernier roman combine les techniques narratives, donc pose également le problème de la différence de réception. Mais pour arriver à comprendre cela, il faut comprendre l'échange entre l'auteur et le récepteur de l'œuvre.

Pour ce qui tient de la narration littéraire, nous pouvons constater des différences dans les modalités de traitement des mécanismes d'écriture et des mécanismes de lecture. Il s'agit soit d'une détermination réciproque, comme dans *Trou de mémoire*, soit d'un parallélisme, comme dans *Prochain épisode*. Voilà pourquoi dans ce cercle de forces physiques imaginé par Hutcheon, si la *force centripète de lecture* manque au premier roman, son acte d'écriture correspondant manque de voir s'achever dans l'immédiat l'action de l'intrigue. L'écriture s'échappe pratiquement vers l'extérieur, au-delà des limites textuelles. Ici nous revenons à l'essai de Dällenbach afin de remarquer une particularité de certains fragments

métafictionnels. La narration peut faire référence à un épisode qui pose le problème de la discordance entre les deux temps (de la fiction originale et de la fiction racontée). Nous aurons ainsi une mise en abîme *prospective*, une autre *rétrospective*, et une troisième *rétro-prospective*. Si nous analysons le récit aquinien dans cette perspective, on aura une métafiction rétrospective pour le narrateur de *Prochain épisode*, liée au passage de son incarcération, mais prospective pour ce qui est du projet révolutionnaire. La continuité de l'action que le narrateur attend avec impatience est suspendue entre le passé et le futur. De la même façon se construit l'intrigue fictive mise en abîme, le héros racontant des épisodes passés de leurs vies, ou se projetant dans l'avenir. Les fragments de *Trou de mémoire* ont tous des parties rétrospectives, de même que *L'Antiphonaire*. Le dernier roman utilise des mises en abîme rétrospectives et prospectives, puisqu'il y a les flashes remémoratifs et anticipatifs des événements. Mais la métafiction ne devient cependant pas rétro-prospective, parce que la prospection de son côté a un statut spécial, en étant incluse à la suite des événements dans la diégèsis. Elle ne fait donc pas un renvoi extra-textuel, ce qui change la situation dans la perspective de Dällenbach.

Nous ne restons pas davantage sur la mise en abîme du récepteur, parce qu'elle s'explique par la stratification des actants de la narration, aspect que nous avons développé dans la partie consacrée aux identités narratives et à l'écriture de soi. Nous revenons à l'article de Linda Hutcheon pour voir quels sont les cas de métafiction couverte. Forme intériorisée de la mise en abîme dans le récit, la métafiction diégètique couverte trouve un moyen de manifestation à l'aide de la structure narrative. C'est la construction du récit qui est visée ; en choisissant le genre policier, par exemple, Aquin introduit indirectement les codes implicites d'une fiction réfléchie. Il y a, comme dit Hutcheon, deux intrigues dans le roman policier : *« l'intrigue écrite et l'intrigue qui vise à tuer »*[24]. Il faut prendre en compte la présence d'un écrivain détective qui veut comprendre l'histoire de la même façon que le lecteur. Mais chez Aquin il y a dans tous les romans une histoire de meurtre, donc une intrigue policière implicite. Seul *Prochain épisode* déclare ce choix, qui échoue en effet. Pourtant, le résultat est le même : l'intrigue de meurtre et l'intrigue romanesque coexistent et sont les deux perçues en tant que telles par le narrataire.

Le rôle de la métafiction est de mettre à l'épreuve la fiction romanesque. Pour le roman, sa remise en cause est une manière de démontrer le contraire de sa destruction et d'affirmer davantage son caractère protéiforme.

Bibliographie

AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, Edition critique établie par Jacques Allard avec la collaboration de Claude Sabourin et Guy Allain, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995.
AQUIN, Hubert, *Trou de mémoire*, Edition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1993.
AQUIN, Hubert, *L'antiphonaire*, Edition critique établie par Gilles Thérien, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1993.

[24] L. Hutcheon, art. cité, p. 103.

AQUIN, Hubert, *Neige noire*, Edition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1997.
DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Editions du Seuil, Paris, 1977.
HUTCHEON Linda, *« Modes et formes du narcissisme littéraire »*, in *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyses Littéraires*. Paris 1977, n° 29, p. 90-106.

GHEORGHE ENE AND THE SOTERIOLOGICAL DIMENSION OF TEXTUALISM. INSTANCES OF THE READER

Larisa STÎLPEANU, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The study debates the idea of soteriology and its dynamics as presented in the works of an important Romanian textualist writer, Gheorghe Ene. The articulation of self-legitimation discourses in Ene's works is seen as being highly sensitive to the communist political perception when it comes of literature and writers; this is why the author sees the text as being a playground, a way of self-saving, of living further throughout the text. The main focus of the analysis is set on exploring a theoretical perspective in what concerns the connections between soteriology and the author-written text which requires the cooperation from an Ideal Reader in order to complete the effort and finish the author's work. Moreover, the outcome exposes the concept of soteriology as being a legitimating strategy which implies concepts as virtual reader, actual reader or model reader.

Keywords: soteriology, reader, the author-written text, textual cooperation, textualism.

> „Intru în actualitate. Scriu. Iau act că acesta e singurul meu act de actualitate. Că altfel nu pot exista în actual. Că altfel nu-mi pot ritma existența. În ritmul acesta atât de puțin aritmetic, mă descopăr zilnic simetric. Mereu la celălalt pol al poluărilor cotidiene. Mereu polarizat aici, la masa de scris, masat în propria încetineală în a descrie cum mă înscriu – cât mai scriu! – pe o turnantă deturnată de actul însuşi de-a scrie. Albul acestei pagini e semnul reducerii mele la propria absurditate. Şi semn al îndepărtării de normalitate, înțeleasă ca suprema comună absurditate... Din impulsul de a nu-mi rătăci pulsul, scriu cu destulul, cu deajunsul, cu senzația de suprasaturație, care elimină din actualizările mele orice stare de grație. Scriu din dizgrație."[1]

Pornind de la o atitudine ludică față de text, un ludic de tip constructiv aş spune, „spovedania" lui Ene se ambiționează, şi reuşeşte, să transmită emoția scriitorului (auto)alienat. Am ales ca introducerea acestei lucrări să-i aparțină tot autorului în discuție, considerând că sunt de prisos alte cuvinte care să explice tipul de scriitură căruia Gheorghe Ene i se dedică întru totul. Conştiința scrisului la Gheorghe Ene se formează treptat dintr-un amestec de atitudini, sentimente şi asentimente cu privire la reacția sa față de sine şi față de propriul act al scriiturii. El declară în repetate rânduri că doar scriind îşi înghite tot amarul. Astfel, la nivelul socialului, scriitorul îşi autojustifică actul literar prin faptul că se simte dator față de sine, față de apropiații săi şi față de societate să-şi exprime of-ul. Însă, nu cred că este vorba doar despre o datorie, ci şi despre o încercare de analiză a propriului sine – în şi prin literatură – o încercare de a vedea şi de a crea normalitatea în actul de a scrie. Literatura sa devine un refugiu din calea anormalității presupuse de situația politică a țării, dar şi o rediscutare a existenței personale față de care se simte dator să-i ofere un sens, o coerență, o

[1] Gheorghe Ene, *Starea de dizgrație*, Buzău, Editura Şi, 1995, p. 34.

contextualitate salvatoare. Scriitorul reuşeşte prin artă şi prin literatură să anuleze dimensiunea manipulatorie a politicului, propunând diverse tipuri de discurs aparţinând unui eu alienat, unui eu care coexistă în acelaşi timp atât în realitate, cât şi în spaţiul ficţional.

Am orientat această lucrare către analiza aspectelor soteriologice ale volumului de proză scurtă *O spovedanie a textului*. Este important de precizat că textele care compun volumul sunt atât texte adunate şi selectate din publicistica anilor ’70-’80, cât şi texte scrise începând cu 1975, dar nepublicate decât după 1989. Fragmente de jurnal, de povestiri cu sutbstrat autobiografic, poeme în proză, descrieri de obiecte, toate sunt adunate şi reunite într-un volum cu valoare recuperatorie. Este vorba despre texte care în perioada comunismului nici nu s-ar fi pus problema să fie publicate, riscând să fie oprite de către cenzură, texte care pentru autor prezintă o valoare sentimentală, dar şi o valoare soteriologică, după cum el însuşi mărturiseşte:

> „Nu ştiu în ce măsură această carte are cu adevărat «valoare recuperatorie» în contextul generației ’80. Şi nici nu poate fi un reper onest personal. Alții se ocupă (şi să se!) cu asta. Pentru mine contează numai imensa ei valoare eliberatoare. Chiar dacă am ajuns să nu-mi mai pese, multă vreme, ce se întâmplă cu ce am scris, presiunea sertarului n-a încetat, devenind, la orice «răscolire», tot mai sufocantă. Şi o asemenea «depresurizare», oricât de târzie, îi face bine autorului, dacă îşi poate, în felul acesta, re-regla respirația.”[2]

Această forță eliberatoare se manifestă nu doar în timp ce autorul a trecut pe hârtie ceea ce a simțit, ci şi în momentul în care respectivele texte sunt scoase la lumina tiparului, sunt aduse la cunoştința cititorului şi lăsate sub libera interpretare a acestuia. Vom vedea că în textele lui Ene se face simțită o înspăimântătoare trecere de la lumea ficțională la lumea „reală”, pentru că uneori e greu să separi lectorul de lectură, ceea ce este material de ceea ce este textual.

Fac obiectul atenției noastre situațiile în care planul non-ficțional al romanului ne plasează într-o lume abisală a scriitorului care îşi auto-reprimă dreptul de a-şi face cunoscută judecata de gust şi sentimentul estetic celorlalți. Gheorghe Ene a scris pentru sine în primul rând, refuzând să publice editorial în perioada comunismului şi rezumându-se doar la sporadice texte de publicistică literară. Conceptul de „literatură de sertar” i-ar putea fi refuzat de către criticii literari, din moment ce s-a afirmat din punct de vedere publicistic, chiar dacă aparițiile nu au fost tocmai numeroase. Gheorghe Ene nu şi-a refuzat totuşi acest „privilegiu” al sertarului, el considerându-se un autor de literatură de sertar, cel puțin în perioada de până la 1990, după cum el însuşi întăreşte ideea: „Chiar dacă am ajuns să nu-mi mai pese, multă vreme, ce se întâmplă cu ce am scris, presiunea sertarului n-a încetat, devenind, la orice «răscolire», tot mai sufocantă.” Însă, acest lucru nu înseamnă că Ene nu a avut tot timpul în minte un cititor ideal. L-a avut, şi l-a imaginat, l-a făcut posibil şi i-a impus să citească activ.

Sub acest aspect, s-ar putea spune că *Spovedania textului* presupune o legătură directă între text şi spirit. Ipoteza se dovedeşte a fi salvatoare pentru adunarea fragmentelor şi pentru căpătarea de forțe noi la fiecare pas al construirii volumului; e o încercare a eului de a crea un raport cu lumea din afara lui, de recuperare a tipului de literatură „salvatoare” în mod radical

[2] Gheorghe Ene, *O spovedanie a textului*, Piteşti, Paralela 45, 1999, p. 6.

şi estetic în acelaşi timp. Literatura şi scriitura devin terapie; acestea sunt înțelese în sens pozitiv, ca o consumare a propriului trup sau ca o autodistrugere prin efort intelectual, creator, cu scopul de a renaşte spiritual după terminarea volumului. Construirea textului devine o parte esențială a existenței sale:

> „Merg în sensul în care mă poartă textul pe care îl scriu. Înaintez cu convingerea că oricât de «mult mai e înainte» sau «înainte mult mai este» voi ajunge la capăt. Că acolo îmi voi (re)căpăta liniştea care îmi inoculează curajul de a o (re)lua de la capăt. Şi-mi voi continua mersul. Şi tot aşa mai departe, cu paşii înceți şi în cerc ai un mers împăcat, mă voi apropia de capătul care pune, textual, capăt la toate. E convingerea mea!”[3]

Volumul începe sugestiv cu o schiță referitoare la „înfățişarea” scriitorului în momentul în care se aşează la locul de scris. Sunt descrise sugestiv toate obiectele care îl înconjoară, îl împresoară, îl presează în momentul creației. Este vorba despre obiecte „... care mi-ar desemna subiectul. Obiecte-figuri. Reprezentări înțelese ca prezentări reluate mental. Acte conştiente de luare într-o posesie semnatică a lumii obiectuale.”[4] Pagina, pixul, umbra capului pe pagină, scrumiera, ochelarii, cafeaua, masa sunt descrise ca un cumul de obiecte care îl ajută pe scriitor să-şi abolească acea condiție a scriitorului asuprit de regimul autocratic. În acest spațiu compus din obiectele mai sus enumerate scriitorul aleargă spre „noi sensuri ori noi senzori” care îi inspiră „ideea extensiunii acestei suprafețe până la limita lumii ca suprafață.”[5] Astfel, *PAGINA* este descrisă ca o suprafață dominată de un câmp magnetic pe care zi de zi autorul se dedică unei „gimnastici scripturale”; *MASA* devine o pistă de alergare către noi sensuri, iar *PIXUL* este un „autovehicul scribo”. Toate obiectele din jurul său par a căpăta însuşiri umane, par a trăi alături de eul creator actul conceperii unui text literar.

Dar ce înseamnă a fi textualist pentru Ene? Mi se pare relevant un fragment din *Viața în Textas* în care se poate observa cu uşurință cum pentru Gh. Ene doar prin text se poate trăi aşa cum îți dictează propriile convingeri scriitoriceşti. Această scurtă narațiune ne arată şi puternica latură textualistă a autorului. El percepe lumea reală doar în text, este un locuitor al Textasului, scriitorul devine „textan”. Orice activitate, orice mişcare a scriitorului sunt înlocuite cu „textuarea”, existența sa fiind o „texistență”. Acest procedeu ține, în primul rând, de textualism, de credința că semnificația se naşte simultan cu scripturalul, având în vedere că textul se contopeşte cu viața reală. Apoi, regăsim o explicație şi în mărcile soteriologice; autorul se refugiază într-un spațiu al siguranței, un spațiu pe care îl poate dirija după bunul plac, fără să primească indicații sau interdicții. Practicile soteriologice țin de nevoia autorului de a da uitării un spațiu al realității crude şi de a lăsa în urmă gânduri copleşitoare; scrisul ca act soteriologic se maschează într-o refugiere în „Textas”.

Să completăm cu explicațiile prietenului său, Gheorghe Iova, care vorbea despre „textuare” ca fiind „...un act radical. Asta înseamnă onestitate, franchețe, competență,

[3] *Ibidem*, p. 114.
[4] *Ibidem*, p. 7.
[5] *Ibidem*, p. 8.

acurateţe. Nu se supune clauzei de lizibilitate, de inteligibilitate imediată/necondiţionată."[6] Acest lucru ar putea pune în dificultate lectorul şi abilităţile acestuia de interpretare. Mai mult chiar, acelaşi Gheorghe Iova se raportează la text ca la un proces care presupune o continuare a sensurilor textuale, un sistem spiralat care pleacă de la scriitor şi se întoarce tot la el: „Textul este înaintare, adaos la adaos, nu are început şi sfârşit. Textul înaintează dinspre mine şi înspre mine, eu sunt un punct de continuitate în text."[7] Însă, mi se pare important de precizat faptul că această continuitate este posibilă doar prin intermediul cititorului.

Astfel, transpunerea, contextualizarea experienţelor se încadrează în ceea ce Umberto Eco ar numi „cooperare textuală"[8] constând într-o afinitate între autor şi lector, cel din urmă înţelegând, identificându-se atât de bine cu textul încât se află în situaţia de a-l continua în mod conştient sau nu. Prima etapă este capacitatea de lectură atentă şi de interpretare a operei de către cititor şi, prin urmare, salvarea şi aducerea la viaţă a textului; în asta constă împlinirea conceptului lui Eco. Depăşirea, cea de-a doua etapă, o semnalează chiar Gh. Ene prin dorinţa sa de a fi salvat dintr-un spaţiu limitat al vieţii, dar şi al scriiturii, spaţiu care îşi poate lărgi graniţele doar cu ajutorul cititorului şi al experienţei sale personale ce vine în completarea romanului:

> „Acest text poate fi uşor gâtuit. I se poate lesne agăţa de gât un bolovan şlefuit de orice vanitos, şi imaginaţia unui anume cititor ar putea fi urgent stimulată (pardon, întârâtată!) dacă bolovanul ar coborî dintr-o piatră (nu mai aruncaţi cu metafora asta!), piatra smulsă din stâncă (săpaţi mai departe!), stânca din munte (minaţi tot pământul!), iar muntele mutat lângă fraza aceasta (frâu liber!), eventual mai aproape de cer, cerul acolo. Coloraţi povestirea!"[9]

Cooperarea textuală şi actul soteriologic se întretaie spre a crea o situaţie de transcriere a eului şi de decupare a realităţii spre propria binefacere a scriitorului. Fiind o relaţie de cooperare între eu şi cititor, trebuie să subliniem faptul că, de cele mai multe ori, acest eu este unul profund, ireductibil, un eu care presupune o explorare interioară, căutare şi recreare dincolo de cuvinte, „dincolo de pod". Mai mult, autorul ajunge să se identifice cu cititorul: „Mult (auto) iubite şi (auto) stimate cititor(oare), îmi închipui cât de neîncrezător (oare) poţi fi sau ajunge. Orizontul tău de aşteptare este, în acest moment, identic cu al meu."[10] Este vorba despre felul în care textul îşi cere o binemeritată recunoaştere în lectura cititorului; acesta, cititorul, devine acel spaţiu securizant în care textul îşi găseşte validitatea. Astfel, pentru Ene scriitura sa reprezintă o portiţă de scăpare; dacă lumea reală este finită şi duce inevitabil spre moarte, lumea ficţională e altă lume, una care lasă întreagă libertatea alegerii, dar şi gândul fără limite (acelaşi lucru este valabil şi pentru cititor; el aduce o completare imaginaţiei scriitorului).

E limpede că receptorul este considerat destinatar al mesajului. Se poate spune că autorul îl are în vedere când scrie textul. Paul Cornea, în studiul său, *Introducere în teoria*

---

[6] Gheorghe Iova, *Despre text*, în revista „Viaţa românească", nr. 8, 1988, în: Andrei Bodiu şi Caius Dobrescu, *REPERTOAR DE TERMENI POSTMODERNI*, Andrei Bodiu, *A textua, textuare*, Braşov, Editura Universităţii *TRANSILVANIA* din Braşov, 2009, p. 30.
[7] *Ibidem*, p. 31.
[8] Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bucureşti, Univers, 1995.
[9] Gheorghe Ene, (1999), p. 14.
[10] *Ibidem*, p. 19.

lecturii, face diferența între „receptare” și „lectură”. În timp ce „a recepta” înseamnă *„a primi, a fi afectat de, a lăsa să intre, a înregistra, a capta”*[11] (reacția subiectului față de text), „lectura” presupune modul în care este configurat textul. Cercetătorul român trage concluziile: *„noțiunea de «lectură» privilegiază ceea ce textul conține, pe când noțiunea de «receptare» – ceea ce subiectul reține, potrivit personalității sale și circumstanțelor.”*[12] Receptorul textului literar este un cititor virtual, imaginat de autor ca reper comunicativ al operei sale: el este cititorul dorit de autor, capabil să sesizeze intențiile și competențele acestuia. Unui asemenea cititor i se cere, în primul rând, competență lingvistică și semiologică (să cunoască limba și celelalte coduri simbolice), dar și să fie capabil să recunoască toate convențiile culturale, estetice și literare care au fost activate în momentul creării operei literare. Paul Cornea vorbește despre un lector virtual care nu numai că se mulează pe intențiile autorului, dar le și duce mai departe transformându-le în propriile intenții, completându-le cu alte intenții asemănătoare ale diverselor lecturi. Pentru autor lectorul virtual este o proiecție, perfecțiunea interpretării mulată pe scrierea sa:

> „Lectorul virtual e un personaj născocit, foarte competent și, în același timp, foarte cooperativ, care aparține, în esență, structurii textuale însăși. El e presupus a ști, prin definiție, și ceea ce autorul semnifică și ceea ce implică (inconștient) și, mai mult decât atât, ceea ce e prezumat de totalitatea inteționlă a textului (dacă acceptăm ideea că aceasta e semantic superioară creatorului ei).”[13]

Acest lector virtual, numit și *implicit* de Wolfgang Iser, ori *cititor aparent* în viziunea lui St. Santerres-Sarkany, ori *model* de Umberto Eco, are rolul de a descompune și recompune sensul în manieră proprie din poziția „în afara” cercului hermeneutic. Ca o natură de adaos, lectorul virtual presupune și imaginația unor lumi/sensuri posibile plecând de la experiențele proprii. Autorul se gândește la acest lector virtual ca la o „oglindă revelatoare”, una de tip borgesian aflată în centrul unui labirint existențial sau în centrul unui cerc hermeneutic; reflexia „lectorului din oglindă” se propagă cu sensuri și interpretări în tot felul de geometrii. În completare, Paul Cornea vorbește și despre o competență ideală: „ca o mașină de construit sens, lectorul virtual nu e decât un «construct» fiabil, dezbărat de ambiții, pasiuni și interese particulare.”[14] În final, lectorul virtual are toate șansele de a fi considerat „pseudonimul cercetătorului”; însă atributele acestuia nu sunt duse până la capăt; există anumite limite care împiedică lectorul virtual să devină cercetător: el are și un grad de subiectivitate în alegerea interpretărilor; tinde să interpreteze influențat de experiența de viață personală. Însă, rolul său în munca depusă de cercetătorul literar nu poate fi negat.

Pornind de la această relație cu un cititor virtual, vom putea observa că într-o scriitură de tip soteriologic naratorul povestește, dar mai ales se povestește pe sine, aflându-se într-o permanentă conversație cu acest cititor virtual. Pentru postmoderniști și implicit pentru Gh. Ene, transcrierea eului este o terapie, un act soteriologic, ca la Kafka, Kierkegaard: „Așa, deci, mă povestesc. Mă văd pe firul meu, decis în hotărârea mea... Și nu sunt decât în punctul acesta, de pe firul acesta, eu însumi personaj, eu însumi actor (auctor!), eu însumi sătul să tot

[11] Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, ediția a doua, Iași, Polirom, 1998, p.14.
[12] *Ibidem*, p. 16.
[13] *Ibidem*, p. 63.
[14] *Ibidem*, p. 64.

apelez la saţietatea eului meu îndopat cu ale sale, care – nu e aşa? – sunt tot ale mele..."[15] „Realitatea imediată" (Al. Muşina) este extrem de evidentă, cu precădere în *Circuit închis, Un text de o zi, Solilocvii*. Autorul pare a lăsa garda jos şi acceptă să fie cel care transcrie ceea ce îi dictează viaţa interioară (sentimente şi atitudini) sau exterioară (discuţii auzite în autobuz în drum spre şcoala la care este profesor). Autorul nu doar scrie, el transcrie. Exemplul cel mai bun pentru transcrierea vieţii exterioare se regăseşte în proza *Un text de o zi*, unde autorul stă la o masă dintr-o cofetărie şi transcrie conştiincios şi cu sârguinţă toată discuţia de la masa alăturată, adăugând şi că nu se poate opri din a scrie; transcriearea capătă atribute ale dependenţei: „Numai de nu s-ar opri din povestire. Fiindcă eu, din scris, n-am cum. Scriu mai departe, să nu mă dau de gol, scriu chiar aceste propoziţii, în timp ce ei degustă."[16]

În fond, noi nu citim niciodată fără trimiteri la ceea ce ştim dinainte; fiecare nouă carte este reperată atât printr-o lentilă de cărţi, cât şi printr-o lentilă a cunoştinţelor socio-culturale. Contextualizarea ca act soteriologic presupune o lectură ca experienţă care nu caută decât să verifice ceea ce noi ştim demult; prin contextualizare scrisul devine act soteriologic, o eliberare continuă, totul pe un fundament textual interpretabil, asemănător cărţii de nisip, borgesiene. Însă prin contextualizare, cartea capătă şi atribute viscerale; ea devine o magmă a cărei curgere înneacă totul până la ştergerea definitivă a diferenţelor dintre cititor şi „lumea" ficţională.

Mircea Martin ne propune o altă importanţă a contextualizării ca act soteriologic: „Vorbind despre literatură, ne interesează numai semnificaţia produsă în planul formei, în imanenţa operei unice, dar această semnificaţie rămâne să fie valorificată prin raportarea la contextul în care opera a apărut şi la acela în care e receptată. Sensul textual este astfel inevitabil contextualizat, nuanţat."[17] În aceste condiţii este de înţeles apelul la context ca fiind definitoriu în ceea ce priveşte identificarea sensului literar, dar şi istoric.

Pentru Gheorghe Ene, însă, latura soteriologică a preferinţelor sale textualiste presupune atât o asumare a unui lector model în ceea ce presupune ducerea mai departe a sensurilor textului, cât şi o asumare a unui spaţiu al desfătării, un spaţiu în care dispar graniţele atunci când este vorba despre nuanţarea sensului textual. Se concretizează, astfel, o latură ludică, asemănătoare unei gratuităţi a actului scrierii: „Merg, aşadar, mai departe de propria mea bucurie de-a scrie din cea mai voluptoasă inerţie."[18] Căci literatura ca salvare presupune nu atât explorare a realităţii în datele ei esenţiale, profunde, cât identificarea cu elementele esenţiale din cadrul scriiturii. Spre deosebire de Cărtărescu, postmodernistul care se teme să fie metamorfozat („M-am trezit transformat în Gina"), Gh. Ene se teme că va ajunge într-un final să fie un „metonimeni":

> „În existenţa mea cotidiană, substituirea e singurul mod firesc de a trăi deasupra. De a supra-vieţui, fie doar şi într-un turn, dacă turnura m-a obligat (de, turnat!) să-mi deturnez fildeşia în ultra des cântată România. Supra-vieţuiesc conştient

[15]Gheorghe Ene, (1999), p. 11.
[16] *Ibidem*, p. 18.
[17] Mircea Martin, *Studiu introductiv*, în Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, trad. de Angela Martin, Bucureşti, Ed. Univers, 1994, p. 10.
[18]Gheorghe Ene, (2009), p. 16.

metonimic. Şi aşa reajung zi de zi cine sunt: metonimeni. Locul îmi permite orice."[19]

Însăşi propria sa existenţă devine o figură de stil, o înlocuire voluntară a unui termen prin altul cu care se află în raport de continuitate. Substitutul său este chiar textul, iar el este conştient de acest lucru, îl acceptă şi îl fructifică în acelaşi timp ca pe o şansă de afirmare, de conturare a propriilor convingeri.

Tot o nuanţă soteriologică observăm şi în jocurile de cuvinte întreprinse de autor, jocuri care tind să devină exagerate cantitativ şi care cer o atenţie deosebită din partea cititorului. Majoritatea textelor adunate în volum abundă în aliteraţii, anagrame şi derivări lingvistice, după cum urmează: „Fac faţă oricărei situaţii în care aşa este viaţa. Fac faţă şi acestui fel de a sugera fabulos că mă doare în cot la cotitura de fiecare zi a cotcodăcelilor care vor să-mi aducă aminte că n-am fost dădăcit deajuns"[20]; „... proaspăt sosit în capitală să-mi îmbogăţesc capitalul vieţii cu lucruri capitale şi să scap de senzaţia că am capitulat ori că de-abia îmi mai stă capul pe umeri."[21] Toate aceste exerciţii, de jocuri cu limbajul sunt o dovadă a unui scriitor sastisit de cultură şi literatură, reuşind să dea viaţă unui text din inerţie, să-l modeleze după bunul plac şi să se folosească de text pentru propria sa eliberare.

Nu putem trece cu vederea nici biografismul în ceea ce priveşte implicaţiile soteriologice ale textualismului. În cazul acestor povestiri biografismul constă într-o eliberare a eului biografic. Trăsăturile autobiografice se regăsesc mai pronunţate în nuvela *Picătura din cer*, proza cea mai amplă a volumului cu acţiunea fixată între anii 1973-1975. Evenimentele sunt relatate în paginile unui jurnal pe durata unui drum cu autobuzul din Buzău spre Ciuta, unde autorul este profesor. Avem parte de procedee postmoderniste precum decupajul aleatoriu din real, diseminarea de forme şi limbaje diferite, treceri bruşte de la nivelul extradiegetic la cel intradiegetic, multitudinea vocilor şi anularea graniţelor dintre real şi fictiv; toate acestea au un rol definitoriu în adecvarea discursului narativ la lumea pe care acesta o transcrie şi, transcriind-o, o imaginează. Se remarcă transformarea structurilor narative în situaţii narative şi aceeaşi cooperare textuală între scriitor şi cititor: „Anticipez că voi scrie acest text cum îl imaginez. Cum te voi face să-l citeşti pe măsură ce fiecare cuvânt va declanşa în tine imaginea unui text contrar ca obiect literar."[22]

Dacă mai întâi, scriitorul transcrie fapte ce au loc în autobuz în timp ce citeşte un roman al lui Boris Pîlniak, *Anul gol*, acordând o atenţie deosebită structurii narative, acesta merge mai departe prin relatarea unor evenimente consemnate în jurnalul său: „Nervii de peste zi mă împiedică să-mi caut şi să-mi găsesc mai repede cuvintele care m-ar elibera şi m-ar face să trec mai direct la subiectul real al consemnărilor mele de azi. Şi am totul în faţă, în minte, proaspăt şi viu. Dar de-a valma."[23] Observăm că în autoficţiune se întâmplă ca naraţiunea să prindă contur concomitent cu înaintarea personajului în spaţiul ficţional. Aflăm, astfel, detalii nu doar despre autorul vulumului, ci şi despre un personaj sugestiv, Vil, un *alter-ego*, poet şi el care, asemenea poetului Gh. Ene, face continuu „asociaţii bizare şi jocuri de cuvinte (ca în

[19] *Ibidem*, p. 118.
[20] *Ibidem*, p. 27.
[21] *Ibidem*, p. 15.
[22] *Ibidem*, p. 36.
[23] *Ibidem*, p. 48-49.

tot ce scrie).”[24] Vil pare a fi un personaj al psihologiei simbolice; fiind internat la spitalul de nebuni din Nifon (spitalul de „glumeți”), acesta obține o permisie de câteva zile de a-l vizita pe Ene la locuința sa din Ciuta; în timpul vizitelor, negăsindu-l acasă, îi lasă câteva bilețele pe care scriitorul le inserează complet în text: „Stop! Trop! trop! trop! Am sărit un hop şi m-am trezit în plop! Oful meu e singurul op mai grozav decât muzica pop. Iar gazdele tale au un ochi de ciclop. M-au stors şi de ultimul strop. Şi stop! Amice, pe cât e vai de mine, în acest Macondo care există, cred că e mai vai de tine.”[25] Iată cum, dintr-o atare perspectivă, narațiunea este o perpetuă explorare a suprafețelor, în care se intersectează ficțiuni interioare şi fragmente decupate din real, într-un straniu şi fascinant amalgam.

În prozele lui Gh. Ene, timpul individului pare să meargă mult mai repede decât timpul lumii. Ca şi în prozele lui Mircea Nedelciu, timpul romanesc poate fi continuu, discontinuu, ciclic, reversibil simultan. Timpul ține de trăirea personajului şi este durată pură. Gh. Ene se vede nevoit să apeleze la o succesiune mentală a evenimentelor, o succesiune care îi permite să-şi modeleze povestirea după bunul plac şi după propriile interse: „Am înlocuit o succesiune reală cu una mentală. Efect al mentalităților mele, Cauză a ce-mi trece prin minte.”[26] Timpul se înscrie într-un spațiu, cu precădere unul labirintic, un mic oraş dedalic, străbătut de trasee numeroase, fără alte puncte sigure de orientare în afară de şcoala din comuna Ciuta şi casa gazdelor sale din aceeaşi comună: „De aici (loc mai fix nu găsesc) am plecat (cum plec eu într-un text) într-un august (’73) să-l cunosc ca un drum mult mai fix, multă vreme.”[27] În fond, narațiunea se poate desfăşura, în linii mari, cronologic, cu scurte întreruperi pentru a evoca fapte trecute (analepse), sau pentru a anunța evenimente viitoare (prolepse).

În concluzie, putem spune că această conştiință teoretică a scriitorului, nevoia de tranzitivitate, dar şi de transmitere mai departe a aceloraşi sentimente şi complicități cu publicul au dus la simultaneizarea momentului scrierii cu momentul lecturii. Gheorghe Ene instituie o lume şi creează o atmosferă. Volumul *Spovedania textului* nu este doar o dovadă a faptului că memoria este o formă de creativitate, ci şi una cu valoare recuperatorie.

Bibliografie

Bodiu, Andrei, şi Dobrescu, Caius, *REPERTOAR DE TERMENI POSTMODERNI*, Andrei Bodiu, *A textua, textuare*, Braşov, Editura Universității *TRANSILVANIA* din Braşov, 2009.
Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, ediția a doua, Iaşi, Polirom, 1998.
Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Bucureşti, Univers, 1995.
Ene, Gheorghe, *O spovedanie a textului*, Piteşti, Paralela 45, 1999.
Ene, Gheorghe, *Starea de dizgrație*, Buzău, Editura Şi, 1995.
Lintvelt, Jaap, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, trad. de Angela Martin, Bucureşti, Ed. Univers, 1994.

[24] *Ibidem*, p. 25.
[25] *Ibidem*, p. 50.
[26] *Ibidem*, p. 30.
[27] *Ibidem*, p. 36.

HEROIC WOMEN IN TASSO'S *DISCORSO SOPRA LA VIRTÙ FEMINILE E DONNESCA* AND *LA GERUSALEMME LIBERATA*

Laura BLAJ, PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Female heroic protagonism had been infrequent in the Western literary tradition for in addition to being expected to fulfill predominantly domestically-oriented roles as a path to moral credit, no intromission into masculine affairs was ever laudatory to women. Where heroic visibility of literary women did happen in pre-modern culture, this was associated with sexual immodesty. An enduring misogynistic trait of much medieval moral and didactic literature had been to claim sexual misconduct especially for socially high-ranking women. During the Renaissance the new pro-feminist discourse seemingly altered this literary moral landscape; it broadened the scope and means of female protagonism in literary texts which meant literary women got to perform more actions in a text without incurring blame, including at the level of subtext. Yet although much perfect equality between men and women has been claimed for this era by subsequent critics, upon closer analysis such generational opening negotiates literary notions of femininity and heroism in much the same way as the previous literature had done in the not so distant medieval past. Tasso's constructions of heroic femininity are cemented on ancient notions of female inferiority and incompatibility with male-specific superiority. This paper shows the notions against which Tasso organizes female heroic protagonism in two of his works, Discorso sopra la virtù feminile e donnesca and La Gerusalemme liberata, seeking to determine his readiness to grant heroic existence to his female characters.

Keywords: heroic women, heroic virtues, class-based moral system, early modern literature, literary constructions of femininity

Two of Tasso's works stand iconic for his engagement with female heroism: while the *Gerusalemme liberata* (1575) deploys female heroic protagonism on a grand fictional scale, the more programmatic *Discorso sopra la virtù feminile e donnesca* (1583) articulates age-old, but infrequently-stated-with-clarity class-based moral distinctions between simple, domestically-oriented women (*femmina*) and aristocratic women (*donna*). A key to decoding much of pre-modern / early modern literature, the tract exhibits unexpected antifeminist undertones when it comes to heroic women. But first come royalties. Of royal women, like the heroic ones whom they resemble, we find out they do not belong to the city proper; their virtue is not civic and ought not to be judged according to civic opportunities or the demands of civic offices. To a still lesser extent ought these strong women to be judged according to the demands of household management since this does not pertain to heroic and royal women's tasks. While a housewife's purpose is practical utility and the virtue necessary to her, thriftiness, royal women's *raison d'être* is refined behaviour, and the virtues necessary to them, gracefulness and delicacy. Royal women are very much unlike ordinary ones not in light of their splendor alone, but through splendor coupled to gracefulness and delicacy; this is especially so as concerns their fabrics weaved of silk and gold, as well as their personal

grooming style or that in which they decorate their rooms. Heroic women, even more rare than the royal ones from whose ranks they issue, do not have monarchic leadership roles, transcending at that all other women's condition; their sole pleasure lies in acting prudently and with strength. Their virtue is perfect rather than imperfect.

As he introduces the distinction between ordinary women on the one hand, and royal and heroic women on the other, Tasso diversifies his appreciation of feminine virtues; from this point on he contours categories based on caste. The way in which women are held to be virtuous depends therefore on how low or how high they rank in the social hierarchy. This approach is not new: in the Middle Ages too authors of didactic works and even masters of chivalric literature paid special attention to such distinctions both while developing their characters and in moralizing sentences. With these authors, along with the absolute obligation to display categories of luxury in their apparel as signifier of social status, women of the higher nobility are seen as having different responsibilities, dictated by rank; as such, aside from the moral virtues typical of humble women, the former have to also display prudence, courtesy and generosity. Their morality, however, does not stray from the rigours prescribed for less fortunately ranking women: obedience, chastity, modesty, moderation, administrative know-how, these are all present and are more prominent still. This is one reason why the guide to womanly behaviour contained in the *Treasure of the City of Ladies* (1405) can simultaneously address women of every social standing despite single chapters being dedicated to separate social categories. At the end of twenty-six chapters which detail the practical and moral behaviour of high princesses, as well as thirteen others examining the ideal moral profile of noble females inferior in rank to dynastic women either placed in the entourage of the court or living in religious orders, Christine de Pizan prefaces her contouring of the moral profiles of the rest of the womanly social hierarchy (namely wives of merchants, wives of artisans, servants and women in waiting, prostitutes, wives of peasants, poor women) by claiming that "as we have already mentioned several times before, we intend everything that we laid down for other ladies and young women concerning both virtues and the management of one's life to apply to every woman of whatever class she may be. It is said as much for one woman as for another, so each one can take whatever part that she sees pertains to her."[1] Christine's invitation is real and possible for although dynastic women's practical, ethical and moral practices are more diversified than those of women holding a social standing inferior to theirs, there is nothing really compromising to morality and modesty in her recommendations to princesses.

Appearing to be echoing certain structural aspects specific to the feudal hierarchic system, the classification Tasso draws of women and virtues in his *Discorso* takes at this point another unexpected turn. Just as thriftiness does not pertain to royal and heroic women's role, in the same way womanly modesty and chastity are not virtues suitable to them either; such traits characterize only those women who lack access to other, more noble, that is, aristocratic vitues. In point of chastity and licentiousness, women belonging to this social class are equal in rights to men. Therefore, the virtue according to which heroic women are either praised or censured is heroic virtue: not chastity, but strength and prudence. Between heroic men and them there is no difference in point of actions and responsibilities save for women's duty to

[1] Christine de Pizan, *The Treasure of the City of Ladies*, Penguin Books, 2003, p. 127.

procreate so as to advance the species, a duty, Tasso explains, heroic women at any rate neglect or downright abandon.[2] Heroic women in Tasso's *Discorso* are, therefore, exempt not only from certain practical virtues, but from the obligation, feminine by definition, to morality and modesty in the way these notions come to be perceived in the author's particular historical period. Despite such an aperture to masculine attributes, Tasso does not liberalize women's behaviour as might however erroneously appear upon first analysis; what he does, instead, is to reinstate in the perception of the Italian cultural and literal élite the medieval misogynistic association between the figure of heroic dynastic women and a propensity toward sexual immodesty. Although several centuries apart, we are standing in front of the same rhetorical stance encountered in Boccaccio's Semiramis or in Dante's sexually incontinent women from Canto V of the *Inferno*: Semiramis, Dido, Cleopatra or Helen of Troy. As Virginia Cox[3] points out, the merit of this newly recuperated association nearly lost to the last two centuries may not be credited entirely to Tasso, yet his discourse on women's virtues clearly indicates a generational reopening toward scholastic misogynism.

Paradoxically, when it comes to the *Gerusalemme liberata*, Tasso's constructions of heroic femaleness seem sooner to align to the pro-feminist discourse characteristic, in Italy, of the first half of the 16th century rather than to any misogynistic inheritance from the past. Granting heroic virtues to literary women is one aspect of the Western literary tradition consistently posing difficulties to pre-modern and early modern writers who create constructions of femininity. Of all the virtues reserved by this tradition to men, the heroic ones are universally perceived to be the least feminine and unwomanly. As is the case with Dante and Boccaccio's renderings of iconic female figures such as Semiramis, Dido and Cleopatra, in the Western literary tradition heroic women are notoriously sexually immodest. In her *Women's Writing in Italy 1400-1650* Virginia Cox shows[4] how this hostile projection toward heroic female characters makes a comeback in Muzio Manfredi's tragedy *Semiramis* (1593) and, to a certain extent, even in Tasso's *Discorso sopra la virtù feminile e donnesca* (1583). Yet at a superficial reading the uncensored version of the *Liberata* (1581) appears not to embrace such trends or Tasso, at least, seems to be creating heroic female characters standing in clear contrast to his allegations in the *Discorso*: in his poem, he builds two heroic female characters where, surprisingly, sexuality remains marginal. With Tasso, however, much more interesting than any potential association of heroic femaleness with sexual immodesty is the way in which heroic virtues factor into his descriptions of women. In looking, as follows, at his Clorinda, Erminia and Sophronia, I am trying to determine whether Tasso, as other authors of his age begrudges heroic existence or potentiality to his (heroic) female characters.

The heroic woman Clorinda not only borrows so-called virile moral traits and practical competencies from the masculine, she also defines herself through actually belonging to the male gender by way of typically masculine tendencies manifest in her early youth. Tasso

[2] Torquato Tasso, *Discorso sopra la virtù feminile* [sic] *e donnesca* in Julie D. Campbell & Maria Galli Stampino, *In Dialogue with the Other Voice in Sixteenth-Century Italy: Literary and Social Contexts for Women's Writing*. The Other Voice in Early Modern Europe: The Toronto Series, 11. Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto, 2011, pp. 135-8.
[3] For a more contextualized discussion, see Virginia Cox, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2008, pp. 166-195.
[4] Virginia Cox, Op. cit., pp. 166-8.

presents the change she undergoes in terms that lay feminine and masculine in clear opposition, thereby highlighting the ferociousness of which heroic women are capable. Clorinda, we find out, abandons her feminine habits and virtues at an early age, dedicating herself to activities outside the home; as a young girl, she disdains womanly ways and talents: she does not dirty her hands with "Arachne's work", the needle and spinning wheel; she rejects soft clothes (*abiti molli*) and enclosed spaces (the walls of the house discussed by Tasso in the *Discorso*), but instead hungers for honour on the battlefield. She likes to cultivate a proud visage on which she prefers to display toughness, a trait that will, however, not detract from her beauty. In her childhood Clorinda learns how to ride on horseback, she can handle spear and sword, and strengthens her body in training rooms where she grows accustomed to running; she hunts lions and bears in mountains and forests so that to men Clorinda seems a beast while to the beasts she seems a man[5]. It is hard, nevertheless, to see in Clorinda a hybridized gender between the male and the female, despite Tasso's justification of heroic female exceptionality as juvenile conversion to the masculine. Rather, as a warrior, Clorinda embodies a type of feminine existence exempt from female vices and virtues and consequently fallen under the auspices of the latter's masculine counterparts.

Although in his *Discorso* Tasso mentions heroic women's royal origin, those are unlike the royal women Erminia and Armida or the Christian queen of Ethiopia. Perception seems here to favour heroic women, situated, as Tasso will later evince in the *Discorso*, outside civil society, thus above any other female condition. What sets Clorinda and Gildippe apart from the womanly crowd is not the licence to immodesty granted in the *Discorso*, but the freedom to exist physically outside the immediate limitations imposed to other categories of women. Erminia, for instance, confesses she envies Clorinda not her feminine honour of being beautiful, but her freedom not to trip at every step upon the train of her dress as well as the fact that her human potential is not confined within the walls of a jealous room. Clorinda can don arms and, should she wish to get out of the house, neither fear nor modesty holds her way: "Oh how that mightiest of maids is blest! How I envy her lot" [6], Erminia despondently remarks as she does not know how to get out of the palace in the dead of the night, to reach outside of the fortress's walls and into Tancred's camp. Why, the girl asks herself, did heaven and nature not give her also a body and a soul as strong as Clorinda's, so she too can replace her gown and veil with helmet and armour?[7] Despite native royalty and perhaps due to her condition as human war booty, Erminia appears momentarily contaminated by the injunction to reclusion given to the women of the city, cited by Tasso from Thucydides in the *Discorso*. As far as heroic virtues are concerned, she falls even lower than Sophronia, the virtuous maid (in neo-Aristotelian terms) of the city. Out of traditional female (misogynistic) modesty Sophronia lives a life of self-isolation within the walls of her house, but gets out alone into the public space in order to appear in front of the king so she can accuse herself of simony and setting fire to the blessed icon. Her gesture is contaminated by the masculine virtue of courage from which laxness of lifestyle prevents Erminia to adhere. Tasso perfectly anticipates here the moral theories embroidered in the *Discorso*: according to these, heroic women, albeit

[5] *Gerusalemme liberata* 2.XXXIX-XL.
[6] *Gerusalemme liberata* 6.LXXXII: I hereby quote from Max Wickert's translation: Torquato Tasso, *The Liberation of Jerusalem*, Oxford, 2009.
[7] *Gerusalemme liberata* 6.LXXXIII-LXXXV.

derived from royal women, are rare by way of their exceptionality; the softness of the imperfect female body (to which Tasso makes reference several times in the poem) associated to aristocratic lifestyle are reasons which remove heroic potentiality even from the women most tailored for it, royal ones. Although Clorinda's virtuous heroism spares Tasso from the suspicion of denying women the capacity to excel in the military field, through Erminia, who is perpetually unsuccessful at styling herself into a female warrior, a feeling creeps into the poem that one critic's claim that Renaissance men have the hardest time when they must give women full credit for heroic virtues is true.

Hints as to the mismatch between women's nature and the vocation of arms is also obvious in a moment which, I might say, celebrates sonorously heroic virtues of the kind reserved to modest women, courage. Stripped of the chaste veil in which she had been bracing herself as in a cloak of modesty, tied with ropes that press against her soft arms, Sophronia taken to the stake does not lose heart despite being visibly moved, and the colour in her cheeks is not paleness, we are told, but innocence[8]. Olindo who is in love with the girl tries, however, to save her by adducing an excuse for what he calls 'an action beyond womanly physical and intellectual capabilities'. While in front of King Aladin, he calls upon Aristotelian notions pleasing to scholasticism in the past: according to these, intellectual virtues, courage and physical strength are masculine virtues which contravene to woman's weak nature: *Non pensò, non ardì, né far potea / donna sola e inesperta opra cotanta. / Come ingannò i custodi? e de la Dea / con qual arti involò l'imagin santa?* [9] ("She did not plan, she did not dare, nor could she do / a feat like that (*opra cotanta*), alone, a woman, and unskilled. / How did she deceive the guards? Of the Goddess / using what talents (*arti*) did she fly the sacred image?"[10]). Considering, at any rate, the positive valorization that Sophronia holds in the poem, when it comes to woman's capacity for excellence in the masculine field of heroism, Tasso comes across as ambiguous at best. To exonerate herself from the accusation of characteristic female weakness and lack of skill, Sophronia calls upon the virile mental and moral strength on which she argues her capacity to bear physical pain, alone, without help, and to sustain masculine wrath: *Non son io dunque senza te possente / a sostener ciò che d'un uom può l'ira? / Ho petto anch'io, ch'ad una morte crede / di bastar solo, e compagnia non chiede.*[11] ("Am I not without you strong (*possente*) / to bear that which a man's wrath can do? / I too have a chest that to one death believes / to suffice on its own, and company requires naught."[12]).

In the conversation between Sophronia and Olindo while they are waiting on the not-yet-burning stake, the man represents female emotivity while Sophronia demonstrates masculine moral strength. „My friend," she calls to him, „other thoughts, another crying, / for a different cause, this moment requires"[13]. She reproaches Olindo that at this particular time he is displaying the wrong kind of mindset: instead of despairing on account of unrequited love and of untimely death, he ought to be entertaining penitential thoughts and to be

[8] *Gerusalemme liberata* 2.XVI.
[9] *Gerusalemme liberata* 2.XXVIII.
[10] My own translation of the above-cited excerpt.
[11] *Gerusalemme liberata* 2.XXX.
[12] My own translation of the above-cited excerpt.
[13] *Gerusalemme liberata* 2.XXXVI, my own translation.

envisioning God's long-promised mercy. „Suffer in his name and sweet thy pain be, serenely long for the supreme throne. / Behold the beauty of the sky and watch the sun / up to his seat he seems to bid us and protect"[14]. Of all present around the stake Sophronia is the only one to demonstrate moral strength by not shedding a single tear: *Tu sola il duol comun non accompagni, / Sofronia; e pianta da ciascun, non piagni*, Tasso comments rhetorically. ("You alone do not share into the communal grief, / Sophronia; and mourned by all, you alone do not weep."[15]). As she passes by the stake, Clorinda the female warrior notices how of the two prisoners, the maiden is quiet while the youth is wailing: " the weak sex displays more strength"[16], she says, and she is moved to compassion to the point of tears, yet not at the lament, but at the power of silence. This excerpt calls to mind the future *Discorso* where, moralizing upon heroic women, Tasso notes that as far as these are concerned it is no longer fit to be speaking about chastity as in the case of socially lower-ranking women, but about strength and prudence[17]. Regardless of the social class in which it may be present, moral strength remains a masculine virtue, and its positive association with female characters makes of Tasso in his depiction of Sophronia a gallant echo of the pro-feminist discourse, in full cultural fashion over the past few decades; and this is even despite continuous denials of the type just mentioned above where Olindo invokes with utter credibility the lack of woman's intellectual, practical, and physical competencies.

Aside from moral strength and courage, Tasso also incorporates cruelty in his figurations of the masculine heroic feminine; this psychological and behavioural trait had been a traditional characteristic of men in chivalric literature. In the *Liberata*, for example, the men making up Aladin's gathering and to whom Armida petitions for the killing of Rinaldo in exchange for her hand and dowry appreciate the maid as being noble, with a generous and manly soul[18]. Clorinda too is entirely characterized by a cruel disposition. In order to emphasize the exceptionality of heroic women, Tasso is building for Clorinda a biography wrought with anomalies: born white out of black parents, exchanged with a black baby at birth, raised by a nurse who is in fact a eunuch, breastfed by a tigress, born a Christian yet raised a pagan[19], Clorinda gains heroic status as she exceptionally subdues her gender and nature through prowess and courage[20]. It is interesting to note how, as an indicator of her disavowel of womanly ways, yet never to the purpose of praising Clorinda for her faithful observance of reigning moral codes, Tasso also uses her relationship to speech and silence, with silence recognized as a highly desired trait in a woman in pre-modern – early modern Western culture, and loquacity ranking high as a vice. While Sophronia is an icon of the pure woman of the city, who based on her low social extraction must be limited in her public gesture by recourse to the virtue of silence so fitting to her status and chastity, Clorinda is a public woman who uses eloquence to diplomatic purposes. Despite this fact, she appears closer to Sophronia's virtuous model; the paucity of her verbal gesture lends her something of that silent eloquence requested of all women by medieval and pre-modern moralists (cf.

[14] *Gerusalemme liberata* 2.XXXVI, my own translation.
[15] *Gerusalemme liberata* 2.XXXVII, my own translation.
[16] *Gerusalemme liberata* 2.XLII, my own translation.
[17] Torquato Tasso, *Discorso*, p. 138.
[18] *Gerusalemme liberata* 17.LI.
[19] *Gerusalemme liberata* 12.XXI-XXXVIII.
[20] *Gerusalemme liberata* 12.XXXVIII.

Francesco Barbaro in his *De re uxoria*), yet Tasso's reasons are hereby modified. Clorinda is the warrior woman *par excellence* who measures the organization of her identity exclusively against the masculine. If she speaks less than her noble woman status would allow, this is not because Clorinda may be virtuous in the manner of women who hurry to conform to Christian moral dogma in order to escape the accusation of lack of moderation; her silences aim at escaping the accusation of feminine and womanly; they signify denial of a femininity associated by the scholastic misogynistic tradition with verbosity. Clorinda is, therefore, a construction of masculine femaleness strongly dependent on anti-feminine scholastic perceptions.

As part of her (anomalous) aperture to the realm of masculinity, Clorinda is as savage as the cruelest of knights: when she shows up on the battlefield, she is shown waiting for the enemy to arrive, eager to inflict wounds. Even more relevant to the point is the manner in which Tasso describes the feats of prowess of the heroic women Clorinda and Gildippe. Even more than in his descriptions of male knights, Tasso hereby tends to highlight the enemy's anatomic parts which the women wound in battle. Clorinda pierces her opponent's breast or belly button with her sword, she cuts faces, chops hands and arms, severs heads[21]; when she is asked to shoot arrows from the tower, Tasso emphasizes the way in which her enemies' wounded body parts remain attached to either objects or various other anatomical parts: Clorinda nails a Crusader's steel glove to his hand, then with her arrow she pierces another Crusader from his chest to his back, into yet another Crusader she thrusts an arrow from one thigh to the other, to a noble Crusader she also shot in the arm, the head of an arrow remains stuck inside the flesh when he attempts extracting it from his leg; Ademar shot in his forehead takes his hand to his head to feel the wound but then is being struck by another arrow which this time nails hand to head; she shoots a Palamede in his right eyebrow with an arrow that crosses through his orbit emerging bloody from the optic nerves and exiting through the back of his neck[22]. Gildippe is just as fierce: during the last battle before the taking of Jerusalem, she holds the sword in her right hand "in a virile way" as she rips Zopiro the Persian at his waist line; she severs one Ismael's right hand from his wrist, to Arimonte she splits the forehead into two between his eyebrows. Gildippe, Tasso concludes, is even braver than the Amazons[23]. We can legitimately ask ourselves however at this point what connotative value Tasso attributes to his figurations of the heroic feminine in his *Gerusalemme liberata*. Does he rise to the level of his moral scheme in the *Discorso* where heroic women are exceptional figures, placed above civil society and indulged with an "emancipated" behaviour that, *entre nous*, is typically masculine, or quite the contrary, can Tasso be amalgamated with other authors of his epoch who do not allow without much hostility a heroic existence to female characters?

One possible answer comes from a moral trait Tasso grants Clorinda from the start when he says that to men the girl seems a beast, and to the beasts a man[24]. Clorinda is characterized by a thirst for combat and physical confrontation at least as much as the most fearful men in the poem are. When the fire ceases, she still thinks up ways to engage even

[21] *Gerusalemme liberata* 9.LXVIII-LXXI.
[22] *Gerusalemme liberata* 11.XLII-XLV.
[23] *Gerusalemme liberata* 20.XXXIII-XXXIV, XXXVII.
[24] *Gerusalemme liberata* 2.XXXIX-XL.

more viciously into combat; as she cannot easily appease her hunger for honour, the maid seeks confrontation where others stop[25]. It is relevant that the position she holds in respect to the epicentre of any battle measures her closeness to or her distance from the feminine gender. Thus, at the end of one day spent in the tower where her mission is to wound the enemy with arrows from afar, Clorinda despairs that she cannot participate to the war's true, virile operations. Bow and arrow become infused with feminine connotations by comparison with the knightly sword and lance. Hunt even would be preferable, she says, rather than showing herself as a maiden among knights whose masculine virtue is proved by way of their physical presence on the battlefield. Clorinda needs more than just a bow and arrow to prove herself she no longer identifies with female nature: since she is kept from showing her prowess, why not start donning women's apparel again, and why not staying locked up in a room (*cella* – "cell")?[26] This researched masculine pose, however, is not meant to emphasize the heroic woman's toughness and ferocity alone, it also indicates her repeated incapacity to restrain her wrath.

In the Western pre-modern tradition wrath is the masculine trait analogous to female lasciviousness. If women are asked to moderate their lust, men are asked to moderate their anger. Wrath is therefore a deadly sin and a moral vice typical of males. In her capacity as a heroic woman by definition, Clorinda is thus appreciable – exactly as Tasso claims in his *Discorso* – only according to virtues and vices masculine. Blinded by anger, feeling that only the enemy's blood can appease her, Clorinda openly adheres to the vice of wrath; from the ideal heroic woman she only superficially may appear to be, she becomes one of many men incapable of virtuous temperance. What leads to the episode of the warrior maid's death is the unappeased wrath she is left with after the day spent in the tower shooting arrows at the enemy. At the end of that day as the Christian army retreats she suggests to the pagan king an immediate nocturnal mission where she plans to set fire to the Crusaders' tower; setting the tower on fire as a deed of prowess, once she has penetrated into the Christian camp with her companion Argante, poses little difficulty to Clorinda. Nonetheless, she lets herself be blinded against a Christian opponent whom she now wants dead at any cost. Totally absorbed by chasing her enemy, she is oblivious to her companions' backing up and to the fortress closing its gates trapping her inside, alone and surrounded by numberless angry men. Among the Crusaders who hold her as if in a circle there is, alas, Tancred too. Not recognizing her, he challenges Clorinda to single combat; here tough words progressively sparkle both warriors' wrath to novel summits. Tasso explains that when both warriors are already weakened, they launch one last time against each other, angered by a new exchange of biting words: it seems, Tasso confesses, it is not Clorinda and Tancred fighting now, but only naked blinded wrath[27].

Tasso's admirers from the Romantic period imposed a nostalgic appreciation to the final combat between Clorinda and Tancred, and above all to the warrior maiden's death at the hand of her lover. Unanimously perceived as such, the death of a Clorinda recognized by Tancred for his beloved only after the fatal blow, arrives to our day in the sweetened form typical of Romanticism. It escapes this valorization Tasso's obsession to conform to the normative schemes regarding the genre of tragedy found in Aristotle's *Poetics*. When read in

[25] *Gerusalemme liberata* 12.II.
[26] *Gerusalemme liberata* 12.II-IV.
[27] *Gerusalemme liberata* 12.LXI-LXII.

the light of the Aristotelian text, Clorinda's death by Tancred turns out to be a *katastrophe*; she reaches this following a *peripeteia* consisting of the nocturnal mission in the Crusaders' camp, which she enterprises at the call of her desire for combat. Understanding the *hamartia* not as "tragic flaw" but as a decision bearing inevitable consequences, made when unaware of circumstances and often while in an incapacity to recognize the truth, Clorinda's *hamartia* lies in her decision to chase the opponent she wants to see dead at all costs. Yet despite the fact that according to the Aristotelian text in complex tragedies *hamartia* is triggered by the inevitability of the consequences of the tragic hero's decision and not by the moral quality of such decisions, it is impossible not noticing how Clorinda's decision bears a strong moral motivation: the virile propensity to wrath and the incapacity to moderate that vice. Tancred himself emphasizes this later on when in front of Clorinda's rigid body laid down in funerary pose. He admits that the maiden's dead face, her right hand with which she grasped him before dying as a token of her friendship and forgiveness, her beautiful legs – all limbs that now lie inert – are the miserable funerary vestiges of his inextinguishable wrath[28]. This moment of *anagnorisis* borrowed from the tragic hero in reality reflects mimetically as if it were in a mirror the underpinnings of Clorinda's *hamartia*: just as Tancred, Clorinda has sinned of the moral vice of wrath. It is nevertheless interesting how, stained as they both are by the same vice, of the two knights only Clorinda dies, another insinuation, maybe, that women are indeed incapable of managing wisely traditionally male roles. Therefore, far from illustrating in combative Clorinda the image of the perfect heroic woman, Tasso builds the character according to both the normative schemes for the Aristotelian tragedy and the misogynistic, scholastically-derived ideologies reaffirmed in the Italian élite's culture during the second half of the 16th century.

Tasso's first audience would have been able to pick on one other relevant aspect of the poem's subtext, that is the lexicon deployed in linking female heroism to the female body. Tasso's word choices bring forth latent notions of woman's inferiority that the Western tradition had not yet fully relinquished in his age. The *Gerusalemme liberata* presents two seemingly unrelated positions regarding women and war matter: one in which women are honored for how successfully they embody heroic virtues (Gildippe is said to be *guerriera ardita*[29] ("brave warrior"); Aladin names Clorinda captain over all his armies: " [...] you shine best among / deeds of high danger, acts of utmost awe. / I say: let our whole garrison your strong / sceptre obey; be your commands their law."[30]; Queen Matilda's renown, courage and strength, greater even than that of men „over crowns and scepters elevate the gown"[31]), another that emphasizes woman's physical weakness, her lack of skill or simply her civic status inferior to man's. Identifiable as the classic arguments of Aristotelian theories on the inequality of sexes in scholastic culture, Tasso's allusions highlight the misfit between woman's nature and the noble virtues of masculinity of which perhaps the most iconic is the profession of arms. Every time he speaks of weak limbs or the weak female body it is in order to contrast these against virile physical strength so as to underline the distance that separates the two genders and the obvious superiority of the masculine. The scene of Erminia's disguise

[28] *Gerusalemme liberata* 12.LXXXII.
[29] *Gerusalemme liberata* 1.LVII.
[30] *Gerusalemme liberata* 2.48; here I quote from Max Wickert's translation in Op. cit., p. 31.
[31] *Gerusalemme liberata* 17.LXXVII-LXXVIII; here I quote from Max Wickert's translation in Op. cit., p. 317.

as she dons armour is symptomatic in that sense; Tasso here explicitly links back to age-old polemics over woman's inferiority.

The first clue we are entering the woman debate comes lies in the princess's voluminous gown which trails to her feet: the complexity and softness of feminine apparel is a traditional literary symbol of the easy aristocratic lifestyle which predisposes to idleness, hence to lechery and to the whole gamut of immoral behaviours. When Erminia gets out of her gown remaining in her base layer garments, Tasso points the reader to another suggestive clue: the maiden's body, thin beyond belief. Because with him any reference to physical weakness relates one way or another to virile heroic virtues, Erminia's new image clad in the rough steel that hurts her as it presses against her neck and her golden hair, her too weak hand holding the shield, "too heavy and unbearable a load"[32], indeed surprises very little. She shines wrapped as she is in steel in military pose, but Erminia can barely move: "Ah, with what toil she strains beneath that new / burden and moves with laboured pace, and leans / upon her faithful helper's shoulder who / measures her slow steps alongside her queen's"[33]. The increased physical effort with which the woman must sustain the armour is directly proportional to the excessive daring – the Aristotelian *hýbris* – she shows as she contemplates a gender mutation which in the first place she does not even have the physical resources to sustain. Erminia will realize the extent of her foolishness once she starts moving and again later on in the enemy's camp when she admits what complete insanity it has been to walk among cruel enemies (Christian), a weak woman dressed in the armour of the fiercest pagan knight. Tasso emphasizes the mismatch between heroic virtues and the majority of women through the failure in which Erminia's expedition ends: chased by soldiers, then lost in a shepherd's camp where she cannot but revert to her initial female condition, her fate is suggestive when coupled to her own inhibitions from before putting armour on. Female heroism is a foolish thought ("I dream things impossible, […] tangling myself in foolish thoughts in vain"), Erminia says, to the princess being reserved only timidity and woe as typical of the "common female train" [34]; yet she wonders whether despite being weak and untrained (*debile e molle*[35]) she could not wear armour at least once, and sustain it if were even for a short while. Tasso's negative answer equates the maiden's gesture to the ancient *hýbris*, to the Christian notion of *vanitas*, and to the still current feeling of the inferiority of woman's nature.

The same association between lack of military skill and physical weakness appears as an allusion in marginal scenes, too: under the Crusaders' attack, voices in the streets of Jerusalem encourage the civil population to fight for defence; Tasso hereby notices how women are as little useful as young boys or the unable elderly are: full of grief and begging for mercy, hoards of terrified women (*vulgo de le donne sbigottite*) retreat toward mosques since they do not know how to deal blows or handle arms[36]. The reference to woman's reduced civic value in comparison with man's becomes all the more explicit in Clorinda's

[32] *Gerusalemme liberata* 6.XCII.
[33] *Gerusalemme liberata* 6.XCIII; here I quote from Max Wickert's translation in Op. cit., p. 115.
[34] *Gerusalemme liberata* 6.LXXXVI; here and in the previous quotation I quote from Max Wickert's translation in Op. cit., p. 114.
[35] *Gerusalemme liberata* 6.LXXXVI.
[36] *Gerusalemme liberata* 3.XI.

words on heroes' participation to high-risk missions. She tries to convince Argante that instead of going for the nocturnal mission of setting fire to the Crusaders' tower he ought to spare his life in his city's best interest: "[…], if I, who am a woman, go / to death, small harm our threatened town endures; / but (Heaven prevent the omen) if you fall, / who will be left who can keep safe the wall?'"[37]. The city thus loses nothing in losing a woman to death, but gets a deep dent in its civic value when a heroic man leaves its bosom. The value difference between woman's life and man's reflect the moral political ideology in the *Discorso* as well as older dogmatic notions on the inferiority of the female gender as second and imperfect.

The ways in which the poem's women relate to armour in its capacity as an identity wrought with masculine inflexions, also suggest the position as second that the feminine holds in comparison to the masculine. When these women desire to hide their status adopting either a new one or simply anonymity, armour, a symbol of martial identity, is a borrowed item. The heroic woman Clorinda visibly marks her estrangement from the female gender by consistently appearing clad in armour. She needs to renounce domestic duties and feminine apparel in order to attain her virile position as a warrior. Just as male knights in much chivalric literature, Clorinda identifies with her armour as the sole modality to participate into the public life of her city. Erminia too temporarily exhibits a desire to renounce a feminine gender which limits freedom of movement seeking to borrow a new identity, more flexible, more generous. Contemplating the armour of the female warrior Clorinda, Erminia is implicitly contemplating a superior identity; such superiority is derived from the eminently masculine diplomatic renown and heroic traits which typically surround this identity. Since her plan is not to fight, but to come up with an ingenious scam – to abusively dress Clorinda's armour in order to obtain free passage into the Christian camp – this expedient that camouflages feminine weakness into a symbol of masculinity becomes further more eloquent. Tasso marks the distance between male and female, with the female in clear inferiority, when Erminia realizes she borrowed an identity she cannot sustain neither physically nor professionally, two of the specifically male areas of competency: her body is too feeble *and* she has no knowledge of the art of war. The distance between the subordinated feminine and the dominating masculine is in fact so huge that instead of giving her freedom, armour becomes a burden, and sets her life in danger (while waiting for an answer in front of Tancred's camp, her armour is being recognized by a group of soldiers who challenge the presumable Clorinda to fight) stressing the gap between the weaker, domestic-oriented, female sex and the public, masculine prestige of the arms. Considered under the various aspects – Clorinda, the female warrior who is almost masculine in manner, cruel, irrascible, incapable of tempering her wrath, and Erminia, disguised in an armour that her weak body cannot possibly sustain – in which it factors into Tasso's poem, female heroism is a negation of what might look like pro-feminism at a more superficial reading. The women in the poem who have been touched by heroism or its attributes are in fact incapable of sustaining this exclusively masculine virtue.

[37] *Gerusalemme liberata* 12.VIII; here I quote from Max Wickert's translation, p. 218.

Bibliography

A. Major works

Alighieri, Dante, *Inferno* in Dante Alighieri, *La divina commedia*, Mursia, 1965.
Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso* in Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*. Garzanti, Milano, 1992 (XIII edizione).
Barbaro, Francesco, *De re uxoria* in Benjamin G. Kohl & Ronald G. Witt, *The Earthly Republic: Italian Humanists on Government and Society*, University of Pennsylvania Press, 1978.
Benedict, Saint, *The Rule of Saint Benedict*, Cooper Square Publishers, Inc. New York, 1966, pp. 26-35.
Boccaccio, Giovanni, *De mulieribus claris* in Giovanni Boccaccio, *De claris muljeribus, volgarizzamento di maestro Donato Albanzani da Casentino* [ca. 1336 - fine secolo XIV] codice dell'archivio cassinese pubblicato per cura e studio di Luigi Tosti Monaco della badia di Montecassino, *seconda edizione,* Milano per Giovanni Silvestri, 1841.
Boiardo, Matteo Maria, *Orlando innamorato*, a cura di Aldo Scaglione, Utet, Torino, 1974.
Fonte, Moderata, *I tredici del Floridoro* in Moderata Fonte (Modesta Pozzo) / Julia Kisacky & Valeria Finucci, *Floridoro: A Chivalric Romance*, The University of Chicago Press, 2006.
Pizan, Christine de, *Livre du trésor de la cité des dames* in Christine de Pizan / Sarah Lawson, *The Treasure of the City of Ladies*. Penguin Books, 2003.
Pulci, Luigi, *Morgante,* 2 vol., Davide Puccini editore, Grandi Libri Garzanti, 1989.
Tasso, Torquato, *Discorso sopra la virtù feminile* [sic] *e donnesca* in Julie D. Campbell & Maria Galli Stampino, *In Dialogue with the Other Voice in Sixteenth-Century Italy: Literary and Social Contexts for Women's Writing*. The Other Voice in Early Modern Europe: The Toronto Series, 11. Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto, 2011.
Tasso, Torquato, *Gerusalemme liberata (*Ierusalimul eliberat) in Torquato Tasso, *Opere*, a.c. di Marta Savini, Grandi Tascabili Economici Newton, 1995, and in Torquato Tasso, *The Liberation of Jerusalem*, Oxford University Press, 2009.
Troy, Chrétien de, *The Complete Romances of Chrétien de Troyes*, Indiana University Press, 1991.

B. Selected criticism

Campbell, Julie D. & Stampino, Maria Galli, in *Dialogue with the Other Voice in Sixteenth-Century Italy: Literary and Social Contexts for Women's Writing*. Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto, 2011.
Benson, Pamela Joseph, *The Invention of the Renaissance Woman: the challenge of female independence in the literature and thought of Italy and England*, Pennsylvania State University, 1992.
Cox, Virginia, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2008.
Finucci, Valeria, "Giulia Bigolina and Italian Prose Fiction in the Renaissance" in Giulia Bigolina, *Urania – a romance*. Univeristy of Chicago Press, Chicago & London, 2005, pp. 1-35.

Finucci, Valeria, "Moderata Fonte and the Genre of Women's Chivalric Romances" in Moderata Fonte, *Floridoro – a chivalric romance*. Univeristy of Chicago Press, 2006, pp. 1-3.
King, Margaret L, *Women of the Renaissance*. University of Chicago Press, 1991.
Kohl, Benjamin G. & Witt, Ronald G., *The Earthly Republic – Italian Humanists on Government and Society*. University of Pennsylvania Press, 1989.
Panizza, Letizia, "Introdution to the Translation" in Lucrezia Marinella, *The Nobility and Excellence of Women and the Defects and Vices of Men*. University of Chicago Press, 1999, pp. 1-34.

HYBRID IDENTITY AND LIMINAL ELEMENTS IN THE BIOGRAPHY AND WORK OF ANDREI CODRESCU

Mihai ION, Assistant, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Exile, apart from its tragic side, is an experience that places individuals at the confluence of at least two distinct cultures, enriching them ontologically. This paper proposes an extremely interesting case study: the presentation of the way in which the Romanian-American writer Andrei Codrescu relates to his polyphonic identity, as well as the analysis of how the author's biography reverberates into the pages of the novel The Blood Countess on multiple layers. The book will be approached from the anthropological perspective of "liminality", a concept inextricably linked to the experience of exile, as well as to any structural disorder on either personal or social level.

Keywords: exile, hybrid identity, liminality, plurilinguism, multiculturalism.

1. Exil şi liminalitate

Experienţa exilului, adeseori traumatizantă, produce o serie de mutaţii radicale şi ireversibile la nivelul fiinţei şi conştiinţei exilatului, dezagregând un şablon identitar prefabricat prin naşterea şi formarea într-un anumit climat cultural. „În molozul lăuntric rezultat din această neaşteptată destructurare, – după cum notează Magda Cârneci într-un articol – asişti în tine însuţi la o boală specifică a exilului, la ceea ce se numeşte tehnic *spectacolul terifiant al surpării identităţii*"[1]. Antropologic, această „destructurare" a individului, cu suprimarea temporară a identităţii şi abolirea oricăror determinări sociale preexistente, corespunde întocmai etapei *liminale* (< lat. *limen* „prag") pe care novicele o parcurge într-un rit de trecere de la un statut la altul.

Noţiunea de „perioadă liminală" a fost utilizată întâia oară în câmpul antropologiei culturale de către etnograful francez Arnold Van Gennep în lucrarea sa capitală *Les rites de passage* (1909), pentru a defini acea etapă mediană, tranzitorie a unui ritual, când structurile sociale sunt temporar anulate iar neofitul şi-a pierdut statutul preritualic, fără însă a accede la noul stadiu existenţial pe care finalizarea ceremonialului iniţiatic i-l rezervă.

Abia în a doua jumătate a secolului XX, termenii de „liminal" şi „liminalitate" au câştigat notorietate prin scrierile antropologului britanic Victor Turner. Acesta a preluat şi dezvoltat conceptul de „liminalitate" introdus de Van Gennep, asigurându-i o largă diseminare şi aplicabilitate chiar şi în zone ale cunoaşterii ce transcend domeniul antropologiei.

Turner a formulat prima oară teoria sa cu privire la „liminalitate" în studiul „Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage" (1967). Studiul porneşte de la structura tripartită a riturilor de trecere identificată de Van Gennep (separare–prag–agregare), focalizându-se pe analiza etapei intermediare a unor astfel de rituri. Turner observă că „participantul la un ritual de trecere este, în perioada liminală, dacă nu fizic, măcar structural

[1] Magda Cârneci, „Exilul provizoriu", în *Secolul 20*, 10-12/1997, 1-3/1998, p. 319.

«invizibil»“[2]. Cu alte cuvinte, statutul social al indivizilor ce parcurg o etapă liminală este unul difuz, ambiguu, scăpând oricărei determinări canonice. Aflat într-o zonă de „falie“ (*neither here nor there*), într-unul din interstițiile structurii sociale dominante, individul atinge maxima conştiință de sine, interogându-şi condiția, statutul, identitatea.

Este imposibil să nu remarcăm silimitudinea de *status* social între neofitul aflat în faza de „prag“ a ritualului şi individul modern ce-şi duce existența în exil. Ambii experimentează starea de „limită“, cu singura diferență că în parcursul liminal de tip ritualic se poate vorbi de o „liminalitate reflexivă“, în sensul că traseul neofitului este unul circular şi reiterativ, acesta revenind (cu un alt statut) la structura socială din care s-a desprins, pe când „liminalitatea“ pe care o implică existența în exil a individului este una „tranzitivă“, întrucât exilatul parcurge un traseu liniar şi ireversibil, cei doi poli (de „separare“ şi de „agregare“) aparținând unor structuri sociale diferite, cu coduri culturale proprii.

Din această perspectivă, exilatul este sortit să rămână blocat în propria liminalitate, suspendat „între“ (*betwixt and between*) două culturi, chestionându-şi identitatea şi apartenența. Trecerea de la un cod la altul are diferite etape, niciodată însă o finalitate. Tranziția spre „agregare“ există, dar viteza de înaintare se diminuează constant, prelungind la nesfârşit momentul de sosire în punctul terminus. La început, exilatul este perceput ca marginal, poziția sa periferică în noua structură socială fiind dată de incapacitatea de comunicare lingvistică (uneori) şi culturală (întotdeauna). Pe măsură ce se familiarizează cu ambientul cultural al spațiului de adopție, acesta se deplasează într-o poziție liminală, parte a societății-gazdă într-o oarecare măsură, dar niciodată pe deplin asimilat.

Ceea ce mi se pare frapant la lectura textelor diasporice este faptul că multe dintre acestea poartă în filigranul paginii amprenta biografică a experienței exilului, prin recurența unei varietăți de elemente *liminale*, definitorii – cum am văzut – pentru condiția exilatului. Lucrarea de față se doreşte a fi un exercițiu de liminalitate aplicată, o analiză a felului în care scriitorul româno-american Andrei Codrescu se raportează la propria identitate polifonică şi a modului în care biografia autorului reverberează în paginile romanului *Contesa sângeroasă* pe multiple paliere.

2. „Sunt un amalgam, o corcitură...“

Andrei Codrescu (n. Perlmutter) a început să publice poezii în *Tribuna Sibiului*, în *Luceafărul* şi în *Gazeta literară* din Bucureşti sub pseudonimul Andrei Steiu. Abia în anul 1967, când se afla în Italia, foloseşte prima oară pseudonimul actual (cu care semnează un poem apărut în *Revista Scriitorilor Români*). De aici şi până la crearea unor „măşti“ biografice fictive, în maniera lui Pessoa, nu mai este decât un pas:

> „Am inventat o poetă feministă şi tradiționalistă, numită Maria Parfenie, care-a fost publicată în reviste din exil, *Revista Fundațiilor Regale*, *Limite*, *Destin*, dar şi în țară în *Luceafărul* de M. R. Paraschivescu. Şi Andrei Codrescu, care era mai «avangardist» decât Maria Parfenie, a publicat în aceste reviste. Aceste poezii erau foarte «frumoase», scrise într-o limbă cristalină, clasică, fără nimic oral sau

[2] Victor Turner, „Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage“, în *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1967, p. 95: „the subject of passage ritual is, in the liminal period, structurally, if not physically, ‘invisible’“.

> prietenos. Erau poezii-morminte, funeraria (urne, flori perfect uscate) pentru limba trecutului. Erau poezii triste, pline de regrete, negre *in memoriam* pentru adolescență, țară, şi limba română“[3].

Însă „regretele“ sunt rapid estompate de primele exerciții lirice în limba țării de adopție, aşa cum mărturiseşte cu umor autorul: „primele mele poezii pe engleză au fost scrise direct pe brațele fetelor pe care le-ntâlnisem la Wayne State Cafeteria în Detroit“. Continuă şi acum, după schimbarea formei de expresie, jocul livresc de proiectare a sinelui în biografia unor poeți imaginari, cu numele cărora semnează mai multe cicluri de poezie:

> „Julio Hernandez «este un poet portorican închis, născut în Zona de Est a New York-ului în 1967» [...]; Peter Boone este «un fost beatnik care, în Vietnam sau în altă parte, a devenit un fel de fascist mistic» [...]; Alice Henderson-Codrescu, al cărei nume l-am împrumutat fără ruşine de la soția mea, «este femeia din bărbat... poate femeia cea mai necunoscută care-a existat vreodată»; şi Calvin Boone e: «un călugăr dominican, rudă cu Peter»“[4].

Prin intermediul acestor *heteronimi*, Andrei Codrescu „cartografiază un amplu teritoriu existențial şi cultural aflat la intersecția între Europa şi America, între liberalismul anilor ’60 şi recesiunea deceniului următor“[5].

Interesant şi simptomatic pentru modul de raportare la propria identitate a scriitorului exilat este faptul că Andrei Codrescu împinge acest joc al dedublării până la limita „frauduloasă“ a substituției cu fondatorul dadaismului, atribuindu-i paternitatea unor poeme „inedite“:

> „Am publicat la *Work* şi un ciclu de «poezii de Tristan Tzara», care-au fost scrise de mine pe engleză şi apoi traduse-n româneşte. «Ineditele» lui Tristan Tzara au fost discutate de critică. Scopul, cred eu, al acestor «traduceri» era să-mi găsesc un pod între limbi, să găsesc un fel de a-mi justifica stângăcia şi necunoaşterea limbii“[6].

Dincolo însă de aspectul ludic al gestului, de caracterul său de bravadă în stil postmodern, se poate ghici grimasa scriitorului exilat – „stângaci“ şi „necunoscător al limbii“ –, transplantat într-un mediu lingvistic şi cultural alogen şi pus în fața necesității de a se reinventa. Acest proces de metamorfoză identitară îşi are sorgintea în însăşi biografia autorului – a cărui origine semită trebuia voalată în spațiul public al României comuniste – iar jocul carnavalesc de măşti lirice s-a vrut a fi un act de subminare a obsesiei unicei identități şi de legitimare, totodată, a eului „multi-identitar“:

---

[3] Andrei Codrescu, „Sensul diferenței a fost cu mine de când m-am născut“, interviu acordat lui Constantin Pricop, în *România literară*, nr. 45, 12-18 nov. 1997.
[4] Citat de Florin Manolescu în *Enciclopedia exilului literar românesc: 1945-1989*, Editura Compania, Bucureşti, 2003, p. 179.
[5] Marcel Corniş-Pop, „Incursiuni în noi limbaje: Andrei Codrescu şi modelele avangardei“, în *Agora*, vol. 1, nr. 1, 1987.
[6] Andrei Codrescu, „Sensul diferenței...“, în *rev. cit.*

> „Când am inventat-o pe Maria Parfenie, eu eram deja pro la auto-invenție. M-am născut Andrei Perlmutter, am devenit Andrei Steiu (cu ajutorul antisemitismului «firesc» de la noi, care nu suporta apariția-n tipar a unui «Perlmutter»), şi după aceea, în Italia, am devenit Codrescu. [...] Celelalte invenții ale mele (nu numai Maria Parfenie, romînca, dar şi poeții americani Julio Hernandez, Peter Boone, Alice-Henderson Codrescu, «Tristan Tzara»), au fost, pe de-o parte, expresia unui schizofrenism dibaci, pe de alta, şcoala unde-am învățat cum să-mi imaginez pe «alții». Un fel de dramaturgie dacă vreți, caractere ale teatrului meu auto-pedagogic. Cât despre intenția de a rămâne autor român în America – nu exista. Intenția era să fiu poet – cum şi pe ce limbă nu ştiam. Cred că vroiam să fiu şi poet român şi poet american“[7].

Această dezinhibiție dobândită în fața sentimentului „diferenței“, susținută de contextul spațio-temporal al emigrării sale (America *hippie* a anilor ’60), dar şi de evoluția ulterioară a societății către o eră a plurilingvismului şi multiculturalismului, i-au facilitat lui Codrescu atât inserția cât şi ascensiunea socială în spațiul cultural nord-american:

> „Pentru mine, faptul că nu eram american, că întrupam diferențe, ciudățenii şi exotism, era averea mea. Sensul diferenței a fost cu mine de când m-am născut – sunt evreu, aşa c-am fost diferit şi-n România. Din păcate, românii văd diferența ca ceva amenințător. În România, prudența unui copil care se simte «altul» îl face să se ascundă, să-şi şteargă urmele, să-şi estompeze identitatea. În 1966 americanii vedeau diferențele ca ceva interesant“[8].

Tocmai această hibriditate identitară originară, potențată semnificativ de experiența exilului, face din româno-evreo-americanul Andrei Codrescu figura perfectă a individului liminal. Fiind o zonă de interstiții, „liminalitatea“ constituie terenul fertil al combinațiilor eterogene, câmpul gravitațional al echivocului. Nu întâmplător este tot acel joc de măşti, construcția de identități literare alternative, după chipul şi asemănarea autorului.

Întrebat de Nicolae Stoie, redactorul-şef al revistei braşovene *Astra*, ce înseamnă pentru scriitorul american Andrei Codrescu „întoarcerea acasă“, acesta a replicat: „Ca scriitor, «casa» mi-a fost totdeauna limba, limba în care am scris şi în care am trăit. Am trăit în ambele limbi, română şi engleză, şi sunt acasă în amândouă. În timpul nostru e posibil, slavă Domnului, pentru un om şi un scriitor să fie acasă în două sau cinci țări, în două sau cinci limbi“[9].

La această concluzie – de ubicuitate a noțiunii de „(a)casă“ – ajunge Codrescu o dată cu conştientizarea dispariției lui „afară“[10], în contextul politic al prăbuşirii „Cortinei de fier“ şi abolirii, în spațiul european, a marii dihotomii ideologice *capitalism* vs. *comunism*: „Ajuns «afară», în Occident şi în cele din urmă în Statele Unite, unde a devenit un poet, un eseist şi un jurnalist celebru, Andrei Codrescu şi-a pierdut mai întâi «înlăuntrul», iar astăzi, o dată cu explozia Gulagului comunist, constată şi dispariția lui «afară»“[11].

---

[7] *Ibidem.*
[8] *Ibidem.*
[9] Andrei Codrescu, „Obsesia unicei identități nu face decât să ne îndepărteze de realitatea contemporană“, interviu acordat lui Nicolae Stoie, în *Astra*, Serie nouă, anul I (XL), nr. 1, decembrie 2006, p. 13.
[10] Vezi eseul lui A. Codrescu *Dispariția lui „Afară“: un manifest al evadării*, Editura Univers, Bucureşti, 1995.
[11] I. P. Culianu, „O lecție de politică“, în *România literară*, nr. 37, 13 sept. 1990, p. 22.

Spre deosebire de majoritatea semenilor săi din exil – care fac eforturi permanente de a-şi păstra identitatea lingvistică şi apartenența la cultura română –, Andrei Codrescu optează pentru metafora *melting pot*-ului american în definirea identității sale polifonice:

> „Încă o dată, nu e vorba de două identități separate: identitatea mea «americană» nu-i ruptă de cea «românească», sunt un amalgam, o corcitură. Acest amalgam e făcut şi din originea mea evreiască, din copilăria sibiană, din Ardeal, din toate oraşele unde am trăit şi din limbile vorbite, printre care şi germana şi maghiara copilăriei fragede“[12].

Cu această percepție, scriitorul depăşeşte „nostalgia originilor“ cu tragismul ei inerent, înscriindu-se – alături de Petru Popescu şi alte nume mai noi ale exilului literar – în *trend*-ul celor eliberați de „obsesia unicei identități“ lingvistice şi culturale.

În contextul lumii de azi, al unei culturi global(izat)e – ne spune Codrescu –, scriitorul se poate simți „acasă“ în mai multe spații geografice şi lingvistice, valorificând diversitatea mijloacelor de comunicare ale societății contemporane: „Bogăția prezentului şi darul comunicării imediate fac posibil omul multi-identitar, îmbogățit de «case» şi limbi. Obsesia unicei identități nu face decât să ne îndepărteze de realitatea contemporană şi să ne arunce în afară din cursul istoriei“[13]. Este opinia unui individ liminal, aflat la confluența mai multor culturi care, deşi distincte, rezonează la nivelul profund al ființei.

3. Elemente liminale în romanul *Contesa sângeroasă*

Bestseller național ce l-a propulsat pe Codrescu în elita creatorilor americani de ficțiune, romanul *Contesa sângeroasă* (*The Blood Countess*, 1995) este o mostră a felului în care caracterul liminal al biografiei autorului transpare în paginile creației sale. Însă dincolo de teritoriul existențial şi cultural „cartografiat“ prin intermediul personajului Drake Báthory-Keresztur, evreu-ungur-american, veritabil *alter ego* al autorului, scrierea aduce în prim-plan teme recurente în opera lui Andrei Codrescu, pe care el însuşi le trecea în revistă într-un interviu: „Construirea de sine, ciudățenia amuzantă şi periculoasă a culturii de mase, metafora (şi realitatea) exilului, limitele (corpului şi ale geografiei), granițele (metaforice şi reale), transgresiunea“[14].

Țesătura de teme, polimorfismul structurii sunt elementele ce susțin numeroase chei de interpretare a romanului, dar şi apropierea de nume celebre ale diferitelor genuri, semnalate atât de cronicile din spațiul românesc, cât şi din cel american. Ruxandra Cesereanu nota: „Andrei Codrescu îi hibridează pe Bram Stoker, marchizul de Sade şi goticii englezi (în special faimosul M.G. Lewis şi romanul său *Călugărul*) într-un potpuriu provocator în care sexualitatea sado-masochistă nu are deloc rol secundar“[15]. O cronică din 1996, apărută în *Publisher's Weekly* şi citată pe coperta IV a cărții, consemna: „Reconstruirea halucinantă a istoriei realizată de Codrescu face ca faptele sângeroase ale Elisabetei Báthory să arate ca un

[12] Andrei Codrescu, „Obsesia unicei identități...“, în *rev. cit.*
[13] *Ibidem.*
[14] Andrei Codrescu, „Despre scris, citit şi supremația bunicii“, interviu acordat Cristinei Poenaru, în *România literară*, nr. 16, 2001, disponibil la adresa web: http://www.romlit.ro/andrei_codrescu_despre_scris_citit_i_supremaia_bunicii.
[15] Ruxandra Cesereanu, „*One man show*: Andrei Codrescu“, în *Steaua*, nr, 1-2, 2007.

basm al Fraților Grimm rescris de Marchizul de Sade... Romanul redă o tulburătoare viziune personală asupra prezenței perpetue a răului".

Deşi polifonic, romanul are în esență o arhitectură simplă, fiind structurat pe două planuri.

Unul urmăreşte creşterea şi devenirea contesei Elisabeta Báthory, într-un peisaj definitoriu feudalismului târziu. Aşa cum nota Ruxandra Cesereanu, „Bildungsromanul este întru totul axat pe devenirea canibal-vampiroidă a contesei de Báthory, căreia nu îi lipseşte, totuşi, şi o componentă spirituală: viața ei este pigmentată de intersecția cu personalități extravagante – alchimistul împărat Rudolf, filozoful-astrolog Kepler, călugari, teologi etc."[16]. În acest plan, „Ipostaza auctorială este deghizată transparent în roman prin Andrei de Keresztur, prietenul şi cronicarul Elisabetei şi nu în ultimul rând neofitul care a încercat să obțină şi să fabrice nemurirea"[17].

Al doilea plan face un arc peste timp şi urmăreşte o perioadă din viața unui urmaş al Elisabetei, jurnalistul Drake Báthory-Keresztur, care se autodenunță în fața unui tribunal american pentru o crimă pe care ar fi comis-o în timpul vizitei din Ungaria. Depoziția sa prilejuieşte relatarea evenimentelor ce i-au marcat existența, cu accent asupra celor din trecutul apropiat. Evreu maghiar, plecat în timpul comunismului în S.U.A., duce o existență obişnuită ca jurnalist, până în ziua în care este trimis în țara de baştină pentru realizarea unui reportaj despre schimbările politice din acest colț de Europă. Ajuns în Ungaria, Cavalerii Sfântului Ştefan – în fond, foştii securişti de la Budapesta – se folosesc de ascendența regală a lui Drake ca să refacă, printr-o lovitură de stat, Monarhia. Descoperind cursa în care fusese atras, eroul fuge cu Teresa, fiica iubitei sale din tinerețe, şi împreună ajung pe teritoriul Austriei de astăzi, într-un castel ce folosise drept reşedință a Elisabetei. Este surprins de urmăritorii săi, dar, din cauza unei furtuni, sunt obligați cu toții să se adăpostească în turnul în care sălăşluise contesa în urmă cu 400 de ani. Ulterior unui joc straniu, la care participă deopotrivă cei din prezent şi spiritele antecesorilor, îşi strangulează noua cucerire, predându-se apoi justiției americane.

Cele două planuri narative alternează până în final, când asistăm la o dublă judecată, viețile celor doi suprapunându-se într-un destin comun al familiei. Elisabeta este judecată de autoritățile vremii, dar titlul nobiliar o absolvă de pedeapsa capitală, iar Drake, eliberat prin autodenunț de povara crimei sale, păstrează totuşi stigmatul actelor de cruzime ale maleficei contese.

Oricare ar fi însă planul narativ urmărit, putem identifica în paginile cărții, în funcție de tipul de subiect implicat, dar şi de dimensiunea temporală, experiențe *liminale* la nivel individual, de grup sau chiar al unei întregi societăți[18].

Primul plan narativ, centrat asupra devenirii Contesei sângeroase, prezintă evenimente neprevăzute care afectează viața acesteia, dar şi o serie de etape tranzitorii în evoluția sa, precum: ritualul de trecere la statutul de femeie, ceremonialul pregătirii şi desfăşurării nopții nunții, rituri de integrare într-o societate secretă feminină, inițierea în tainele vrăjitoriei etc.

[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem.*
[18] Vezi modelul experiențelor liminale propus de Bjørn Thomassen în „The Uses and Meanings of Liminality", *International Political Anthropology*, vol. 2, nr. 1, 2009, p. 16.

Resortul psihologic al comportamentului terifiant al Elisabetei poate fi identificat în copilărie, când la vârsta de 12 ani asistă la violarea şi apoi uciderea surorilor sale de către țăranii răzvrătiți. Fata îşi găseşte scăparea în pădure, unde o cunoaşte pe femeia-vraci Himlat, care o inițiază în magia neagră. Pe parcursul întregii existențe, eroina va fi preocupată de magie, atât în forma ei „înaltă", practicată de Johaness Kepler şi de Andrei Keresztur, cât şi în forma ei populară, reprezentată de doica Darvulia şi alte slujnice de la curte. De altfel, protagonista ni se înfățişează ca un personaj de „prag", atât prin continua sa oscilare între religios şi ocult, cât şi prin conduita ei deviantă, canibalică, la limita între uman şi zoologic.

Ritualurile magice ocurente în roman constituie experiențe *liminale*, menite să facă trecerea din lumea profană în cea sacră, să forțeze limitele biologiei, ale timpului şi ale spațiului. Un astfel de ritual, descris cu detalii pitoreşti, îl reprezintă marcarea ceremonială a pubertății eroinei, sub ghidajul spiritual al Darvuliei. Prima menstră este explicată magico-religios, fiind tratată cu licori de plante şi obiecte vrăjite. Acestea permit ieşirea din trup şi privirea retrospectivă asupra lanțului de femei ce se succed, legate prin sângele curgând, dar şi prin suferința comună ce transgresează generațiile, ca într-o oglindire succesivă (*mise-en-abyme*).

Motivul „oglinzii" – ca simbol de „prag" şi mijloc de interacțiune cu altă lume – ocupă un loc central în roman. Dacă în scena cu care debutează cartea contesa din secolul al XVI-lea poruncea slujnicelor sale să spargă cu lopețile toate oglinzile din conacul ei pentru a nu mai vedea în ele semnele trecerii timpului ce degradează trupul, ca o ironie, oglinda va deveni pe parcursul romanului tocmai spațiul *liminal* prin care se face trecerea dintr-o dimensiune temporală în alta. Personajele din secolul XX nu vor fi decât reflexii speculare ale celor din trecut, revenite pentru a le împlini destinul: contesa se întrupează în urmaşul său, dar şi în profesorul universitar Lilly Hangress; slujnica veşnic chinuită a contesei devine tânăra Teresa (păstrând onomastica şi statutul de victimă); Andrei Keresztur continuă căutarea secretului tinereții veşnice în pielea unui hangiu austriac pasionat de alchimie; pastorii austeri îşi găsesc corespondent în figura rigidă a lui Imre Megyery şi chiar contele Thurzo se întrupează în partenerul la jocul de şah al tatălui lui Drake.

Motivul „apei subterane" (evocând Styx-ul mitologiei greceşti, topos *liminal*) care ducea cadavrele în mare în secolul XVI, ascunzând crimele contesei, – motiv păstrat şi în secolul XX –, este ridicat de autorul romanului la nivel de suprastructură, făcând legătura între cele două planuri narative, între trecut şi viitor, aşa cum autorul însuşi explică:

> „Fluviul subteran al istoriei se compune din poveştile neterminate ale tuturor ființelor umane care au existat vreodată. Resturile care formează apele lui spumegânde se agită într-un efort de a-şi găsi desăvârşirea. Dar fără noi nu o pot face şi de aceea sunt atât de tulburi, de agitate, de înnebunite. Iar atunci când ajung la noi, au loc catastrofele"[19].

Prin urmare, Drake pare a fi o unealtă aleasă de destin pentru a duce la bun sfârşit povestea Elisabetei. Ca şi aceasta, parcurge experiențe *liminale*, atât la nivel individual cât şi colectiv. Evreu ungur americanizat, eroul ilustrează prin soarta sa istoria schimbărilor de

[19] Andrei Codrescu, *Contesa sângeroasă*, trad. de Cornelia Bucur, Editura Univers, Bucureşti, 1997, p. 134.

regim politic din Europa începutului de secol XX, părând a se fi situat în permanență în răspăr cu aceasta:

> „Tot ce am făcut în viață este o infracțiune. Totul ar trebui pedepsit. M-am născut ca aristocrat în Ungaria, într-o vreme când era o infracțiune să fii aristocrat. Am luptat împotriva guvernului. Am fugit ilegal peste graniță. Am mințit în completarea formularului pentru viza americană“[20].

Dincolo de marginalitatea statutului de aristocrat în comunism, în copilărie Drake experimentase şi atitudini antisemite din partea colegilor de gimnaziu. Fugit din fața tancurilor sovietice în 1956 cu speranța reîntoarcerii într-un viitor apropiat, a trăit, alături de compatrioții săi, prăbuşirea iluziilor de democrație şi libertate şi a ales, inevitabil, exilul. Perioada petrecută în America este astfel sintetizată de autor:

> „În America totul se schimbase. În primii ani, avusesem tot felul de slujbe. Fusesem ajutor la etajul opt al morgii oraşului New York, livrasem flori în Manhattan şi cususem nasturi într-un atelier coreean. [...] Proprietarul atelierului coreean unde lucrasem după aceea nu s-ar fi mirat să afle că eram de viță nobilă. El însuşi era un prinț în exil. Ne aflam în America; aici erai ceea ce făceai“[21].

După revoluția anticomunistă, eroul a revenit în Ungaria, fascinat mai mult de misterul care învăluia cruzimile antecesoarei sale decât de dorința de a participa la instaurarea monarhiei. Autorul lasă să se întrevadă ideea că, în perioada postcomunistă – etapă *liminală* în tranzitul spre democrație –, țările est-europene erau dominate de haos şi teroare, provocate şi întreținute de diverse grupări naționalist-extremiste, în fond paravane pentru structurile securiste ale vechilor regimuri: „În partea noastră de Europă, istoria este un şir fără sfârşit de vise de groază. Chiar în ziua în care m-am întors, sârbii au pornit în campania lor de purificare etnică din Bosnia. În Transilvania erau confruntări violente între români şi maghiari. Erau amenințări cu pogromul împotriva evreilor. Satele țigăneşti erau arse“[22]. Rădăcinile acestei atmosfere sunt identificate de autor în perioada stăpânită de incertitudini şi cruzime a contesei Báthory: „Izvoarele secrete ale acelui timp încă mai aruncă sânge otrăvit în inima Europei“[23].

În deplină cunoştință de cauză asupra particularităților acestei zone a Europei, Drake echivalează reîntoarcerea sa cu regăsirea conştiinței de maghiar şi de aristocrat, după o viață întreagă de adult petrecută în America:

> „Acum ajunsesem la o răspântie. Mă întorsesem în Ungaria ca să-mi regăsesc copilăria şi dădusem, în schimb, peste un rol de adult care îmi fusese rezervat de parcă n-aş fi plecat niciodată. Era uimitor. Țara mea natală îmi păstrase un colț special. Şi acum, că mă întorsesem, mă aşeza în el în mod natural, fără ezitare“[24].

[20] *Ibidem*, p. 128.
[21] *Ibidem*, p. 221.
[22] *Ibidem*, p. 142.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*, p. 140.

Încercarea grupării extremiste de a reinstaura monarhia, pe fondul crizei constituționale, generează nu doar probleme etice, ci şi de identitate în conştiința personajului. Fraza ce încheie romanul surprinde cu maximă acuratețe statutul ambiguu, *liminal*, specific oricărui exilat: „Eu sunt nimic. Eu sunt regele Ungariei". În ochii tribunalului american, dar şi ai întregii societăți de peste Ocean, individul este doar o parte a marelui *melting pot*, un amalgam de naționalități şi o succesiune de *job*-uri. Pe de altă parte, în spațiul țării natale, cu toate „păcatele" ei, individul găseşte vechi repere identitare care-l singularizează şi îl valorifică.

În ambele planuri ale narațiunii, destinul protagoniştilor este strâns legat de fundalul istoric pe care se desfăşoară. Elisabeta Báthory „apare ca un produs al unei epoci sângeroase, prin asta nefiind însă absolvită de crimele ei. [...] Contesa este de la bun început prizoniera unui timp pe care nu-l poate eluda, dimpotrivă este strivită de el, asemenea Marchizului de Sade. Ca şi pentru divinul marchiz, durerea şi plăcerea sunt totuna pentru Elisabeta"[25]. Războaiele cu turcii, răscoalele țărăneşti şi modalitățile sângeroase de reprimare a acestora, procesele pentru acuzații mai mult sau mai puțin fondate, conduse de superiorii bisericii, epidemiile de ciumă etc. sunt tot atâtea situații *liminale* ce afectează grupul sau societatea, situații care „nivelează" indivizii, îndepărtându-i de reperele ce le defineau anterior personalitatea: „El [pastorul] dădu ordin ca primul sat în care apăruse ciuma să fie zidit, cu toți ocupanții săi înăuntru. Morții, bolnavii şi puținii oameni care mai erau sănătoşi se văzură zidiți laolaltă într-un mormânt comun"[26].

În celălalt plan al romanului, asistăm la o perioadă de instabilitate politică şi confuzie intelectuală prelungită, caracteristică Ungariei postcomuniste. Doctorul-filozof de la ospiciul în care fusese internată Eva (iubirea din tinerețe a naratorului-personaj) compară trezirea miraculoasă a pacientei sale, după o lungă letargie, cu destinul Ungariei democratice, prilejuindu-i lui Klaus remarca: „Analogia nu era rea. Ungaria, ca şi întreaga Europă de Est, se trezise dintr-un somn prelungit, iar demonii săi ieşeau din morminte"[27].

Andrei Codrescu nu ezită să expună direct, frust, idiosincrazia şi cabotismul lumii *liminale*, în tranziție, oglindire a vremurilor crepusculare din trecut. Aşa cum consemnează o cronică din *Publisher's Weekly*, citată pe coperta IV a cărții, „Romanul *Contesa sângeroasă* este un construct simfonic al planurilor întrepătrunse şi al alunecării prin mai multe faze ale devenirii europene: fiorosul secol al XV-lea, stalinismul alienant şi tulburii ani '90, când cărămizile sărite din Zidul Berlinului s-au rostogolit spre Budapesta, Praga, Varşovia ori Bucureşti. Imensul merit al lui Andrei Codrescu constă în faptul că ştie să rămână fascinant, chiar şi atunci când evocă timpuri cumplite, şi convingător, când reparcurge traseul exilului".

Bibliografie

Cârneci, Magda, „Exilul provizoriu", în *Secolul 20*, 10-12/1997, 1-3/1998.
Cesereanu, Ruxandra, „*One man show*: Andrei Codrescu", în *Steaua*, nr, 1-2, 2007.
Codrescu, Andrei, *Dispariția lui „Afară": un manifest al evadării*, Editura Univers, Bucureşti, 1995.

[25] http://www.scribd.com/doc/46947060/Elisabeta-Bathory-Este-Unul-Dintre-Personajele-Care-s.
[26] Andrei Codrescu, *Contesa sângeroasă*, ed. cit., p. 237.
[27] *Ibidem*, p. 295.

Codrescu, Andrei, *Contesa sângeroasă*, trad. de Cornelia Bucur, Editura Univers, Bucureşti, 1997.
Codrescu, Andrei, „Sensul diferenței a fost cu mine de când m-am născut“, interviu acordat lui Constantin Pricop, în *România literară*, nr. 45, 12-18 nov. 1997.
Codrescu, Andrei, „Despre scris, citit şi supremația bunicii“, interviu acordat Cristinei Poenaru, în *România literară*, nr. 16, 2001.
Codrescu, Andrei, „Obsesia unicei identități nu face decât să ne îndepărteze de realitatea contemporană“, interviu acordat lui Nicolae Stoie, în *Astra*, Serie nouă, anul I (XL), nr. 1, decembrie 2006.
Corniş-Pop, Marcel, „Incursiuni în noi limbaje: Andrei Codrescu şi modelele avangardei“, în *Agora*, vol. 1, nr. 1, 1987.
Culianu, I. P., „O lecție de politică“, în *România literară*, nr. 37, 13 sept. 1990.
Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc: 1945-1989*, Editura Compania, Bucureşti, 2003.
Thomassen, Bjørn, „The Uses and Meanings of Liminality“, în *International Political Anthropology*, vol. 2, nr. 1, 2009.
Turner, Victor, „Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage“, în *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1967.
Van Gennep, Arnold, *Riturile de trecere*, trad. din limba franceză de Lucia Berdan şi Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, postfață de Lucia Berdan, Editura Polirom, Iaşi, 1996.

BLUE PORTRAYALS (OF MEN AND WOMEN) IN GHEORGHE CRĂCIUN'S *FEMEI ALBASTRE (BLUE WOMEN)*

Ioana-Paula ARMĂSAR, Associate Professor, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: If in Gheorghe Crăciun's previous novels the dialectics of the modern prose is sketched considering its multiple aspects (inside and outside, abstract generality and sensitive corporality, the real, the possible and the probable), in his last novel, Blue Women, the author reconsiders the inter-war period in a seemingly organic return. Thus, from the Flaubertian Gheorghe Crăciun, we get the glimpse of an author who is closer to Camil Petrescu.

A novel of skilfully explored senses, without a thesis, encompassing a wide range of participation, the novelty of the book resides in the eroticism it uses to combine the sensorial side with words. From a cinematographic perspective, in an inner and outer world assaulted by film shots overlapped on sequences from the immediate reality (from photographs, to portraits reconstituted from memory, just as a puzzle), there are images of men and women coming forward, as branded in the author's memory or just imagined, the author distancing himself from the stance of the narrator in an utterly provoking way. The portrayals of these blue man and women represent the focus of the analysis of the present paper.

Keywords: portrayal, feminity, body, blue, symbol

Ceea ce subliniază latura livrescă a romanelor lui Gheorghe Crăciun şi raportarea sa la modele este trupul măcinat de cuvinte, corpul ca natură alfabetizată, purtând cu sine cultura în care trăieşte şi memoria cărţilor citite. Devorat de obsesia că scrisul este în primul rând şi în mod esenţial o autobiografie, autorul îşi construieşte proza în mod asumat ca pe o experienţă personală de revelare a trupului, literatura sa traversând vârstele corpului biologic şi textual. Astfel, se regăsesc în romanele sale: tinereţea („Acte originale/Copii legalizate" - 1982) romanul ce experimentează, caută un limbaj dincolo de amprenta profesorului de română, pentru o proza a acelei părţi din fiinţa noastră care „ştie mai mult"; maturitatea („Compunere cu paralele inegale" – 1988) unde corpul transpare ca receptacul şi recipient al vieţii, („Frumoasa fără corp" – 1993) fascinaţia trupului, paradisul corporal, plinătate de stări şi emoţii; îmbătrânirea („Pupa russa" – 2004, „Femei albastre" - 2013) ce subliniază schimbarea paradigmei, corpul manipulat, infernal, sub incidenţa bolii şi bătrâneţii.

Forţa procreatoare a literaturii se simte în creaţia lui Gheorghe Crăciun încă din pornirea romanelor sale, în matricele generatoare pe care le parafrazează fără ironia tipică postmodernismului: bovarismul, eminescianismul, modelul platonic al erosului, al literaturii ca realitate de grad secund, fiecare se regăseşte în pasta densă a câte unui roman de-al său.

Constantele nucleu regăsite în specificul ideatic-creativ al lui Gheorghe Crăciun sunt, după cum le-a identificat Alexandru Muşina (cf. 2012: 51): sintaxa, fotografia, rescrierea (resemantizarea), corpul, autorul, singurătatea. Vor fi uşor de observat şi în ultimul roman apărut în 2013, „Femei albastre", roman neterminat (prin decesul autorului) care, faţă de produsul finit şi liber-criticabil, e protejat oarecum prin mister şi prin promisiunea deschiderii

textului, tocmai de starea sa incompletă. Ținând cont de mainera flaubertiană metabolizată de către Gheorghe Crăciun de a reveni asupra textului scris, prin contragerea lui, prin aducerea la esență, nu prin dezvoltare şi adăugire, este de presupus că, dacă nu ar fi dispărut tragic în 2007, autorul ar fi revenit asupra romanului. Astfel, ca o convenție asumată, analizăm o posibilă carte din multiplele posibilități pe care ea le-ar fi materializat. Cele câteva declarații ale autorului, făcute ca răspuns la o anchetă a revistei „Vatra" din 2005, pe care Carmen Muşat le citează în prefața romanului, vorbesc despre detensionarea („inclusiv stilistică") după efortul susținut pentru „Pupa russa", şi îi reconfirmă opțiunile narative: necredința în epic şi „lipsa de curaj în a construi ficțiuni", credința, cu accentele ei de abandon şi fervoare, în „eros, erotism, explorare somatică". Pe de altă parte, în mod paradoxal, neputând şti dacă optzecistul Gheorghe Crăciun, din nevoia de a-şi problematiza scriitura în căutarea autenticității, i-ar fi inserat romanului şi obişnuitele comentarii de tip textualist, aceste sumare mărturisiri par a aduna tot materialul metatextual care, altfel, acționa decisiv în stilistica romanelor sale terminate. De aici nuanțele de accesibilitate şi oarecum de anacronism din „Femei albastre". Romanul ultim pare a se revendica direct din epoca interbelică (Anton Holban, Camil Petrescu, Felix Aderca, Hortensia Papadat-Bengescu) prin narațiunea subiectivă, neşlefuită şi inegală, urmând graficul crizei sufleteşti, cazuistica sentimentală sau imaginea prismatică a feminității. Dintr-o perspectivă cinematografică, într-o lume interioară şi exterioară asaltată de cadre de film suprapuse peste secvențe din realitatea imediată (de la fotografii la chipuri reconstituite ca un puzzle din amintire) reies chipuri de bărbați şi femei, întipărite sau imaginate de memoria autorului, autor care se distanțează provocator de instanța naratorului. Naratorul din „Femei albastre" rămâne aproape integral scufundat în tribulațiile sale existențiale şi sentimentale, iar discursul de factură camilpetresciană, convențional în scopul autenticității, la persoana întâi, se clădeşte pe frazele stereotipe ale procesului de conştiință („Analizez lucrurile, caut explicații", „Nu sînt oare şi uşor schizofren?" etc.).

Romanul, declarat de către autor în „Bucovina literară", 2006, ultima carte în proză, „prin care am încercat să mă relaxez, în care nu m-am implicat, care de la un punct încolo a ajuns să mă agaseze" (cf. 2013:15), mai păstrează în această fază de creație pulsul contradicției flaubertiene a detaşării de personaj şi a ataşamentului profund față de el, a ruperii ficțiunii de autobiografie şi a suprapunerilor inevitabile: „Discursul la persoana I e extraordinar de autarhic şi el suge nepermis de multă substanță din biografia ta de autor [...] personajul narator (un admirator al lui Nicole Kidman ceea ce spune totul despre limitele orizontului său de viață) nu seamănă în principiu cu mine şi de câte ori descopăr că el seamănă totuşi cu mine asta mă enervează" (cf. Interviu în „Vatra", 2005, prefață 2013: 17). Distanța autorului față de narator este o provocare, cel din urmă nefiind credibil ca avocat, doar ca bărbat. Autorul, dominat de livresc, mărturiseşte despre personajul narator, cu adresabilitate evidentă către nişte viitori cititori avizați: „Am încercat să construiesc acest tip de personaj, parțial oblomovian, parțial camusian, parțial ieşit de sub mantaua lui Holban, tocmai pentru că nu ma lasă deloc indiferent publicul căruia mă adresez. [...] Caută plăcerea acolo unde ea se iveşte din întâmplare, se autoanalizează fără a reuşi să se înțeleagă, nu refuză beneficiile hazardului, alunecă spre amoralitate [...] e un cinic de nevoie şi un hedonist fără ideologie. Cred că el seamănă cu mulți compatrioți de-ai noştri din această Românie a tranziției şi posttranziției.... " (cf. Interviu în „Vatra", 2005, prefață 2013: 17). Crăciun scrie parcă „înotând" în sine, dar în contra-curent. Observația sa ultimă sună à la Flaubert, ca ruperea de Emma Bovary, cu care acesta se

identificase atâta („Madame Bovary sunt eu” şi „Ea suferă şi plânge în douăzeci de sate din Franța, chiar la ora asta. ”).

Relația autorului cu personajele şi a autorului cu construcția operei este cuprinsă şi în valențele titlului: „Femei albastre”. Jean Chevalier notează în „Dicționarul de simboluri” interpretările posibile ale culorii albastre (1995: 79 – 81). Pornind de la ideea că semnificația simbolică a culorilor conține elemente universal-umane, dar şi trăsături diferențiatoare, conotații de ordin cultural-religios, aflăm că albastrul este cea mai imaterială dintre culori. Conform lui Chevalier, în general, natura nu înfățişează albastrul decât alcătuit din transparență, adică un vid acumulat, al aerului, al apei, vid al cristalului sau al diamantului. Vidul este precis, pur şi rece. Albastrul este cea mai rece dintre culori şi, în valoarea sa absolută, cea mai pură, în afara vidului total al albului neutru. Un mediu albastru calmează, linişteşte, dar nu tonifică, pentru că el nu prefigurează decât o evadare fără priză asupra realului, o eliberare care, cu timpul, devine deprimantă. Utilizarea excesivă a acestei culori poate însă produce oboseală, iar o ambianță predominant albastră permanent poate provoca depresie. Poate aşa putem citi dintre rândurile ultimului roman unele din cuvintele cheie despre care vorbea Alexandru Muşina, referindu-se la constantele operei crăciuniene, şi anume, singurătatea şi autorul. În această culoare albastră se amestecă limita şi revelatorul singurății omului postmodern, dragostea. Travaliul construcției, analiza la rece, cu privire mioapă, a fiziologicului, a trăirilor, senzațiilor, vârstei biologice, din albastrul ochilor autorului, se subliniază prin alegerea adjectivului cu valoare metaforică: albastru. Însuşi autorul ridică o parte din vălul de mister şi ne ajută să înțelegem că dacă romanul e focalizat asupra erosului prin trimiterea pe care o face folosind cuvântul „femei”, nu e întâmplător nici albastrul din titlu: „De data aceasta mă preocupă albastrul, cu toată simbolistica sa, iar urmele prezenței lui se risipesc prin toate interstițiile construcției. În funcție de dozajele culorii, în timp ce scriu se modifică şi unele părți ale subiectului” (cf. Interviu în „Vatra”, 2005). Această dezvoltare metaforică a romanului, suprapusă pe dezvoltarea întregii opere a lui Gheorghe Crăciun, ca arcul de cerc desenat de soare pe albastrul cerului de la răsărit la apus este cuprinsă în explicația simbolică a lui Chevalier: „Albastrul deschis este calea reveriei; când se întunecă – ceea ce corespunde tendinței sale naturale, el devine o cale a visului. Gândirea conştientă lasă, puțin câte puțin, loc celei inconştiente, tot cum lumina zilei devine pe nesimțite lumina albastră a nopții” (1995: 79). Din nefericire, decesul prematur al autorului ne lipseşte de finalitatea cizelată a operei sale, încât nu putem decât să constatăm pregnanța cu care insistă în prima parte a romanului (în această faza a formei sale) asupra culorii albastre. Mai târziu, pe la pagina 210, există o observație care relevă mai ales o stare de spirit, dar şi deriva relației cuplului Alain/Ada, când „Albastrul devenise indigo”; apoi rochia albastră a Adei „e un bleu-gendarme de duzină” (2013:220). O propoziție sentențioasă conchide: „Lumea e cenuşie. Noi suntem nişte ființe cenuşii, prizoniere ale instinctului de conservare” (2013: 249). În prima jumătate a romanului, metafora gențianei (prin forma sa trimite la maternitate, la spațiul uterin, la feminitate) ca şi rochiile albastre care le îmbracă pe femeile imaginate sau cunoscute de narator, vin în mai multe rânduri să dea echilibru şi forță imaginii senzuale a buzelor roşii, rujate voluptuos şi provocator-malefice a majorității portretelor femeilor „albastre”. „Până acum singura legătură dintre Nicole Kidman şi Ada Comenschi e această nuanță de albastru descoperită în fotografia din ziar [...] ...rochia în care am văzut-o pe Ada în ziua când am cunoscut-o avea culoarea aprinsă şi blândă a florilor de gențiană cultivate în grădină. [...] Am

pus gențiana mea în pământ într-un loc mai adăpostit şi am încercuit-o cu câteva bețe pentru a nu fi confundată cu vreo buruiană. [...] Domesticită astfel floarea îşi schimbase culoarea. [...] Sălbăticia ei cromatică nu dispăruse cu totul, se retrăsese parcă într-un fel de somn, gata la orice primejdie să-şi scoată în fața ochilor mei ghearele violete. [...] Rochia albastră era probabil cea mai simplă rochie a Adei. Îi venea ca turnată, mulându-i-se pe toate rotunjimile corpului. [...]... albastrul este culoarea preferată a Ondinei, nu doar a subalternei mele de la birou. [...] Poartă cercei albaştri, inele cu piatră albastră, ciorapi albaştri, pulovere, fuste, genți, eşarfe, agrafe. Aceeaşi culoare şi în fardul de pleoape. [...] Ondina e născută în zodia peştilor, e o femeie de apă, de privit în oglindă, de pus în rama de porțelan a unei căzi. [...] De ce blonda Nicole iese atât de bine în evidență în acelaşi albastru de gențiană? N-are nimic dintr-o femeie-floare [...]. Ada işi machiase ochii într-o culoare asemănătoare cu petalele bleu cretoase de toporaşi [...]. Voiam să-mi recâştig energia inițială şi urmăream fericit cum intram şi ieşeam din cupa de gențiană cu petale groase, albastre şi liliachii, a ruşinii ei femeieşti." (2013: 48, 49, 50, 52, 53, 62, 67) Simbolistica creştină dă o altă interpretare albastrului, considerand această reprezentare ca fiind mantia ce acoperă şi ascunde Divinitatea. Reprezentarea Maicii Domnului este redată în general în veşmânt albastru. În iconografia creştină, mai ales în cea bizantină, exista o rivalitate între culori, între roşu şi verde, pe de o parte, şi albastru şi alb, pe de alta, ca o rivalitate între imanent şi transcendent, între pământ şi cer. Este posibil ca unul din aspectele de urmărit în următoarele analize asupra acestui roman să fie tocmai calitatea matriceală a femeilor de a zamisli, de a fi cretoare, sau a ideii maternității operei literare, a literaturii (semnificativ dezvoltată în romanul „Pupa russa").

În cultura asiatică yin şi yang sînt sugerate prin „luminos" şi „obscur" sau „tare" şi „slab", expresii care evocă o polaritate la nivel fenomenal. Cuplul yin-yang este reprezentat sub forma unor forțe sau tendințe complementare care constituie infrastructura dinamică a universului. Dacă în basmele occidentale, inevitabil, binele învinge răul, în Orient, ideea fundamentală este de a armoniza cele doua forțe, reprezentate de yin şi yang. Astfel, când una dintre ele încearcă să se extindă (sa o înghită pe cealaltă), automat apare în interiorul ei, în forma absolută şi perfectă (de cerc), forța opusă. Pentru a elimina total una dintre cele două forțe, trebuie distruse amandouă. Albastru este culoarea lui yang, a masculinului, a mişcării, este elementul activ, este răul. În mod paradoxal, pliată pe această idee, putem urmări maniera lui Gheorghe Crăciun de a-şi asumă un rol pasiv, feminin (fapt consemnat deja de unii comentatori ai operei), de a observa o anume vocație a prozatorului a primirii lumii în interiorul său şi a metabolizării acesteia. În fața textului său propriu, scriitorul procedează la fel. O pasivitate feminină îl face să se lase absorbit, aglutinat, înghițit de propriul său text, dar şi fragmentat, desființat, descompus de acesta. Şi mai ales dominat de el. Se naşte aici o posibilă citire a titlului în nota oximoronică de feminin-masculin, de coborâre a autorului în infernul propriei sale cărți şi de ieşire din ea mai întârit în înțelesurile lumii, pe principiul jocului de forțe ce se scurg una în cealaltă, yin-ul şi yang-ul. De altfel vocația totalității presupune o alchimie a utopiei literaturii în viziunea lui Crăciun, androginia esențială care să adune femininul cu masculinul, corpul şi gândirea, lumea şi textualitatea, „pluralitatea ca singura formă de unitate posibilă". (2006: 186)

Într-o altă interpretare simbolistică a albastrului, conform lui Chevalier, „limbajul popular, care este prin excelență un limbaj terestru nu crede câtuşi de puțin în sublimarea dorințelor şi nu întrezăreşte decât pierdere, lipsă, ablațiune şi castrare acolo unde alții văd o

mutație şi un nou început. Iată de ce în acest limbaj, albastrul capătă cel mai adesea o semnificație negativă. Frica metafizică devine o frică albastră (fr. peur *bleue*); se va spune *je n'y vois que du bleu* (nu văd decât albastru) pentru a spune că *nu văd nimic.* [...] Albastrul în cadrul anumitor practici aberante poate chiar să semnifice culmea pasivității şi a renunțării. [...] Spre deosebire de semnificația pe care o căpăta în cultul Fecioarei Maria, albastrul exprimă aici (n.n. tradiția ocnaşilor francezi de a-i forța pe homosexualii efeminați de a-şi marca corporal, cu albastru, renunțarea la virilitate) o castrare simbolică, iar operația, aplicarea acestui albastru, cu prețul unei îndelungate suferințe, este dovada unui eroism răstălmăcit, care nu mai este masculin, ci feminin, care nu mai este sadic, ci masochist". (1995: 82) Proiectată această nouă viziune a albastrului asupra romanului lui Gheorghe Crăciun, *femeile* sale *albastre* sunt întruchipare a intangibilului, a dorinței, a erosului exacerbat pentru naratorul donjuanesc sau pentru masculii neputincioşi în fața seducției feminine. Ele sunt neîmblânzite şi nesupuse, malefice prin puterea lor. Ele râd mai tot timpul când sunt în grup şi acceptă masculul printre ele numai pentru că el empatizează cu ele (din interiorul grupului, „magar între oi", acesta pare că încearcă să intre în mintea Femeii ca să poată supune această ființă „imposibil de înțeles"): „Formau un grup, le plăcea să râdă în grup, ca nişte proaste. Refuzau să se maturizeze, deşi fiecare luată în parte avea pretenții de profesionistă" , „În general le dădeam dreptate colegelor mele. Mergeam cu ele la cafea, le ascultam bârfele, le cunoşteam iubiții şi pretendenții, le împrumutam cu bani, încercam să le oblojesc sufletele rănite de deziluzii, le susțineam cauza şi eu eram întotdeauna primul care se repezea să afirme că toți bărbații din lume sunt nişte porci. [...] ... şi râdeau tot timpul ca nişte apucate. Râdeam şi eu împreună cu ele. Ce mă costa în fond?"(2013: 50, 77)

Interesul pentru sexul opus în căutarea armoniei primordiale, al încercării de a atinge absolutul, al androginiei care imunizează în fața zbuciumului lumii şi greutăților vieții, este laitmotivul romanului: „În general îmi place să cunosc cât mai multe femei şi cât mai diferite. Îmi plac ciudățeniile femeilor, îmi place felul lor de a-şi croşeta cu discreție viața." (2013: 37) De altfel, portretele *femeilor albastre*, cu toate valențele acestei culori atât de generoase în semnificații, contaminează portretele bărbaților, care aparent nu au nimic comun cu „albastrul", cu excepția unei trimiteri la culoarea unor picturi ale lui Van Gogh când se face referire la costumul de blugi al lui Teacher (2013: 36). Căutarea înțelesurilor, pătrunderea misterului feminin, relația bărbat-femeie în mecanica iubirii, a senzualității şi explorării somatice, dau bărbaților crăciunieni aceeaşi culoare, căci tristețea lor este „albastră". De altfel, portretele femeilor sunt generalizante (cu excepția câtorva personaje care se evidențiază din pasta narațiunii: Ada, Ondina, Melania, Mia), iar când este vorba despre femeia imaginată sau creată din bucățile de puzzle ale memoriei, ea este femeia ca obiect al dorinței (irealitatea, transparența, inconsistența personajului Nicole Kidman, care, actriță în viața reală, joacă la rândul său personaje!). Imaginea actriței, amestec de artificialitate şi senzualitate, răsfrânge foarte bine temele erotice ale „Femeilor albastre" şi revine de fiecare dată ca o cheie pe portativ. Pe de altă parte, nici chiar Nicole nu poate fi un afrodisiac pentru ficțiune. Imposibilitatea păstrării, a incertitudinii posesiei, se găsesc în aceste relații inconsistente ale femeilor-sirenă, aparținând albastrului mării, de la Nicole actriță-personaj-persoană, la Ada misterioasă-învăluită-în-transparența-voalurilor-sale-albastre, la Ondina care trimite fățiş la lumea apelor şi a peştilor ce nu pot fi păstrați mult timp în mână. „La vârsta mea pasiunile încep să-mi pară ridicole. Dar e şi nespus de greu să afli ce vor cu adevărat femeile.

Sentimentele lor îşi bat joc de cunoştinţele noastre. Psihologii fac pe deştepţii degeaba. [...] Mereu mă temeam să nu le simplific ca fiinţe. Făceam totul pentru a slăbi cât mai mult curenţii subconştienţi ai comportamentului meu falocratic. Mi-era teamă că nu sunt în stare să le văd în toată măreţia şi tragismul procreativ al condiţiei lor. Mi-era teamă că urâţenia sau lipsa de farmec a unora dintre ele să nu facă din mine o brută imprudentă, gata să le minimalizeze misterul. [...] Femeile rămâneau aceleaşi fiinţe generoase şi imposibil de înţeles. [...] Am înţeles de ce obişnuiesc bărbaţii să spună că în realitate nu noi posedăm femeile, ci că ele sunt acelea care ne posedă pe noi. [...] De fapt cred că aşa iubesc femeile, ca nişte mame înţelegătoare. Sunt mai puternice şi mai nesăţioase decât noi. Îşi controlează mai bine dorinţele şi dacă e nevoie, îşi limitează plăcerile. Dar au şi un mare surplus de iubire. Ele ne fac faţă oricând şi-şi pot învălui chipul într-un zâmbet indicibil, de Mona Lisa cu mustăţi invizibile". (2013: 32, 52, 60, 171, 172) Câteva portrete de personaje feminine se disting din flash-urile cadrelor de film suprapuse peste secvenţele din realitatea imediată, peste fotografii şi imagini reconstituite din amintire. Tema corporalităţii pe care o abordează în toate romanele sale, ca ultima frontieră a postmodernismului (cf. Muşina, 2012: 56), este vădită şi aici prin însăşi trimiterea din titlu. Corpul femeilor este când ascuns, când subliniat/devoalat de albastru. O fantasmă a prezenţei feminine reluată şi explorată în cadre epice convenţionale, fantoma dorinţei născută din absenţa corpului celuilalt: Nicole este femeia fantasmatică, obiectul juisării, misterioasă şi îndepărtată, Ada este femeia fatală, ambiţioasă şi nevrozată, cochetă şi caldă, Ondina este protectivă, cu o dimensiune de frivolitate bine ascunsă, este alunecoasă şi echilibrată, Adriana este maternă, puternică, sexuală, Melania este curajoasă, liberă, „o femeie rară".

Dacă proporţia de prezenţă feminină şi masculină pare echilibrată, existenţa personajului-narator care-şi ţese pânza memoriei ca un paianjen, pierdut într-o reţea de relaţii, de trăiri, de consecinţe şi căutări, înclină balanţa. Însuşi autorul ne schiţează caracterul acestuia în acelaşi interviu citat: „Modul său de viaţă dă impresia unui soi de dojuanism accidental, neasumat. Naratorul e un profitor al fatalităţilor vieţii. Deşi confesiunea personajului meu se desfăşoară sub forma unor fragmente scrise direct la calculator, încerc să-mi feresc textul cât pot de abstracţiune şi teorie. [...] Începe să-mi fie aproape clar că personajul-narator din acest roman nu crede în ceea ce face. El vrea să vorbească despre ceea ce i se întâmplă, n-are cu cine şi atunci scrie. [...] El e mai degrabă un prizonier egoist al propriilor sale voluptăţi, reale şi imaginare. E fascinat de implicaţiile sublime (în sens propriu) ale tranzitoriului, dar şi de grotescul şi absurdul mediului cotidian de viaţă, românesc sau occidental". (2013: 15, 16) Autoreflexivitatea naratorului, pe care trebuie să-l citim altfel decât ca imaginea proiectată a însuşi autorului (acesta subliniază în interviu latura de stupiditate şi kitsch a personajului-narator „admirator al lui Nicole Kidman, ceea ce spune totul despre limitele orizontului său de viaţă", tocmai pentru a se dezice clar de personajul din care străbate uneori), autofocalizarea prin privirea în oglindă, ne trimit la simbolistica schimbării. Personajul se caută în reflecţiile oglinzii şi se găseşte altul decât se ştia sau se imaginase. Este aici o adâncime a reflexivităţii de care-l bănuim pe autor, căci acest ultim declarat roman trebuie să vorbească despre vârsta îmbătrânirii şi frisonul morţii (pe care le simte autorul!). Stadiile devenirii masculine sunt fixate bine în memoria personajului-narator, care nu este luat pe nepregătite de presimţirea bătrîneţii. Bărbatul părăsit de nevastă, cufundat într-o tristeţe *albastră* se confesează, analizându-se: „Aveam o părere atât de bună despre mine, mă consideram un bărbat atît de

demn de respect, mi se părea că sînt un mascul atît de rar." (2013: 57) Trecerea la ostilități devine evidentă: „Devenisem un bărbat pervers care încerca să descopere care erau disponibilitățile unei femei fără prea mare experiență." (2013: 61) Îmbătrânirea se dovedește o certitudine: „Acum știu că vocea îmbătrînește odată cu mine. Oboselile și resemnările mele se depozitează fără să vreau în materia ei sonoră. Știu asta. Știu și cum trebuie să rîd, să hohotesc să-mi revărs mirările și revoltele în interjecții pentru a falsifica aparențele. O prelungire a unei vechi strategii. Pentru că bătrînețea e o boală, e un sindrom de care începi să te molipsești încet-încet încă de pe la treizeci de ani." (2013: 65) „Fizionomia mea exigentă de bărbat care n-avea de gînd să cedeze nimic în fața vîrstei făcea probabil această pauză de vorbire și mai apăsătoare." (2013: 96) „Îmi aminteam de mutra mea văzută dimineața prin oglinda aburită a băii. Ce se întîmplase între timp cu fața mea? De ce devenise fața mea mai interesantă? Pentru că pur și simplu îmbătrînisem. Buza de jos își pierduse senzualitatea de alta dată și devenise mai palidă, retrasă sub buza de sus. Pomeții păreau și mai osoși, iar ridurile se scurgeau în jos pe piele, mai adînci sau mai superficiale, ca niște pîrîiașe. Ochii nici verzi, nici albaștri erau străjuiți de sprîncene vizibil îngroșate din care sclipeau ici-colo fire albe. Cînd mă uitam în oglindă prin ochelarii de citit, smocurile mărunte de păr ce-mi tiveau pavilioanele urechilor mă dezgustau. [...]Aveam patruzeci și patru de ani și mi se părea că sînt încă nespus de tînăr. Seara îmi scoteam cu grijă proteza și o periam îndelung, resemnat, fără nici un fel de regret, ca pe un obiect pe care, de nevoie, trebuia să-l țin ascuns în gură. [...] Fața mea se asprise. Liniile orizontale ale frunții formau portativele unui nou limbaj. Bărbia mea voluntară mă deconspira". (2013: 191) „Crăpată cum este, proteza mea cu premolari de plastic lasă să se vadă între dinții din față un fel de strungăreață. Știu asta, m-am văzut dimineață în oglindă. Obișnuitul meu zâmbet ironic, cu pielea încrețită în colțurile ochilor, mi s-a părut atunci hidos. Mă simțeam prea bătrîn pentru un astfel de stigmat dentar." (2013: 203) Una din obsesiile autorului este vârsta, prin acel *fugit ireparabile tempus*. A doua este erosul. Ambele sunt firele roșii care se întind, se împletesc și se despart de-a lungul romanului. Vârsta maturității, a coacerii, este pusă sub lupă nu numai în privința personajului-narator, prin stilul confesiv ce potențează efectul, ci ni se oferă un tablou general al bărbaților, din perspectiva unuia și aceluiași bărbat: „Îmi plac bărbații în vârstă care se îndrăgostesc de femei tinere. Știu că asta nu ține nici de voință, nici de curaj. Dar ei îmi plac tocmai prin puterea lor de a nu se lăsa îngropați în zgură, în pleavă, în praful cenușiu, unsuros, mărunt ca o mătreață, al vârstei." (2013: 33) „Mie îmi plac bărbații discreți, cărunții cu fețe de sfinx, fizionomiile ridate asociate cu tunsori băiețești, bărbații de vârsta a doua cu preferințe pentru cămășile scumpe, în culori pastel, călcate impecabil cu dungă pe mâneci. [...] Te privesc de la o distanța astronomică, cu îngăduință și răceală, iau act de faptul că, la rândul tău, ești un bărbat ca și ei, chiar mai puțin dezabuzat și vindecat de toate. [...] Sângele le fierbe încă în vene e aproape incandescent, și bătrânețea se apropie de ei cu pași repezi de gumă. Nu mai au vanități, nu mai vor să câștige războaie. Privirea lor, care a sfărâmat de mult toate aparențele și a patinat destulă vreme pe coaja subțire a lucrurilor, știe acum să se odihnească pe formele exterioare fără să dea nimic de bănuit. Ei au vazut și au spus, ei s-au întors înapoi în lumea noastră profană și pot fi oricând întrebați. Sînt niște filozofi ai profesiei lor, ceea ce-i absolvă de toate." (2013: 33, 34)) „Mi-era într-un fel milă de el, dar e vorba de o milă abstractă, provocată mai degrabă de ideea că el e un exemplu viu al faptului că bătrînețea vine, se instalează, nu ne mai lasă din ghearele ei. Da, mila mea e un fel de sentiment metafizic care pleacă de la un om pentru a ajunge pe negîndite la problema

timpului, la abrazivitatea vieții, la cenușa pielii noastre de pe care zboară zilnic celule moarte, epitelii microscopice, mirosuri pe care le pot detecta doar cîinii polițiști." (2013: 114)

În mod frustrant, dar previzibil, romanul conține mai ales variațiuni pe temă şi se construieşte mai ales pe schițe de personaj. Dacă în ceea ce priveşte panoplia feminină, acest aspect de schiță se justifica parțial (sugerând natura fantasmatică a erosului), el deranjează oarecum în cazul personajelor masculine, dar şi al fundalului realist. Prietenul emigrant Roland, şeful Alain, aşa-zisul Teacher, „decanul cabinetului de avocatură" sau fotograful Marvin Leach sunt personaje rămase în crochiu, pe care prozatorul le încearcă din diferite unghiuri (discurs obiectiv, discurs indirect liber etc.). Desigur, aceştia pot fi considerați, în dozele lor variabile de hedonism şi cinism, alter-egouri pentru personajul central, rămas, probabil nu întâmplător, anonim; şi e drept că fiecare ilustrează alt rol (dominator sau dominat), corespunzător tematicii erotice a romanului. Personajele masculine cu care naratorul intră în competiție şi în conflict sunt Alain şi Theacher. „Şi nu era ea, Ada Comenschi, o astfel de femeie iresponsabilă şi masochistă, care s-a trezit iubind cu ardoare adîncile şanțuri ale inteligenței săpate de trecerea timpului pe fața lui uscată de profesor?" (2013: 98) „Dacă-mi pusesem în sfîrşit dantura la punct şi puteam să par ceva mai tînăr, atunci trebuia să rămîn aşa cum eram, un bărbat de treizeci şi nouă de ani. Teacher avea cu zece ani mai mult şi o dantură perfect lucrată, mai albă decît a mea, poate că de aceea pentru Ada el era un bărbat fără vîrstă." (2013: 86) „Constat că aversiunea pentru prietenul meu Alain creşte pe zi ce trece. N-ar trebui să văd în asta un semn de neputință? Alain e mai tînăr decît mine şi mai plin de energie. [...] E un tip care ştie să rişte. S-a zbătut enorm şi a reuşit. E tare ca un taur. [...] Eu sînt altfel croit. Între mine şi Alain e o diferență de la cer la pămînt. În raport cu pragmatismul lui, eu sînt un aerian." (2013: 73, 74) Aparent solicitat în două direcții ale prozei, una autenticist-realistă (pe palierul realist se vede exercițiul nefinisat al romanului), alta analitică, romanul nu-şi câştigă consecvență şi fluență în sensul respectiv. Decupajele intermitente de porțiuni realiste, sunt înseilate pe analiza de personaj. Astfel, avem în față o multitudine de bărbați: bărbați bătrâni cu femei tinere (stupizi sau discreți), bărbați eroici, bărbați perverşi, bărbați bunici tineri, bărbați-care-se-respectă-pe-sine-respectând-munca-şi-viața etc. Portretul bărbatului de succes se desprinde prin reluarea aceloraşi elemente ce fuseseră disecate în ample analize şi care țineau de obsesia vârstei, dinții şi vocea. „Are o chelie impresionantă, dar asta il face parcă şi mai tînăr. Un bărbat între două vîrste, frivol şi manierat. Mustață, zîmbet larg, dinți perfecți, adevărati. Asta dă bine. Vocea lui dă şi ea bine. E o voce caldă, învăluitoare, convinsă, complice, difuză ca o culoare de apă absorbită de sugativă, o voce de succes." (2013:211)

Romanul neterminat devine teatrul de luptă al unui nou început, o formulă prin care literatura renunță la inovații, deşi însăşi această renunțare devine o inovație (postmodernistă). Retragerea organică parcă a autorului lasă personajele, contaminate de aceeaşi culoare, în acest spectacol de fantasme, „libere" să se cuprindă unele pe altele (asemeni punctelor comune opusului, aflate în yin şi yang) în căutarea întregului. Focalizarea asupra erosului, cu multiplele deschideri spre erotism, senzualitate şi explorare somatică, specifice romanelor lui Gheorghe Crăciun, se întinde pe multe pagini ale romanului şi vorbeşte despre stadiile, despre fațetele dragostei, fie prin femeile enigmatice redeşteptate în memoria iubitului lor comun, fie din perspectivă masculină. „Şi-atunci mă simțeam obligat să mă gândesc la mulțimea nesfârşită de bărbați nefericiți căzuți în limbă după câte o femeie şi care sînt în stare să facă orice nebunie pentru a o avea şi pentru a se bucura mai departe de năpasta acelei posesiuni. Trebuie s-o

răsfețe, s-o supună, s-o supravegheze cu acea intensitate dementă care să le arate că ea le aparține, că ea le distruge liniştea şi viața, dar că ei merită să li se întâmple aşa ceva şi să devină astfel nişte eroi.” (2013: 41) Prin portretele de femei şi de bărbați din romanul „Femei albastre”, autorul ne arată (pe cât reuşeşte romanul neterminat să păstreze) senzorialitatea subsumată mizei mai largi de reevaluare a subiectivității. Practicând un stil miop de narațiune, Gheorghe Crăciun, prozator prin excelență analitic, nu mai amestecă aici trama personajelor cu trama textului, cum o făcuse în celelalte romane ale sale, (dar nu ştim cum ar fi devenit romanul o dată terminat) şi demonstează că obsesii ca bătrânețea şi erosul pot fi puse sub lupă prin elementul masculin (relația personajelor masculine cu vârsta), respectiv feminin (toate femeile observate prin fețele prismatice ale dragostei). Autenticitatea şi ficțiunea, realul şi subiectivul, senzorialul, misterul, eternul feminin, stau sub semnul unei tuşe auctoriale care se insinuează sensibil sub stratul personajelor sale, asemeni lui Leonardo în zâmbetul enigmatic al Giocondei: „Ele (n.n. femeile) ne fac față oricând, şi-şi pot învălui chipul într-un zâmbet indicibil, de Mona Lisa cu mustăți invizibile”. (2013:172)

Bibliografie

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, traducere coordonată de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaş, Editura Artemis, Bucureşti, vol. I, 1995

Crăciun, Gheorghe, *Trupul ştie mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993-2000)*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2006

Crăciun, Gheorghe, *Femei albastre*, Editura Polirom, Iaşi, 2013

Muşina, Alexandru, *Şase cuvinte-cheie pentru proza lui Gheorghe Crăciun*, în volumul *Trupul şi litera*, coordonat de Andrei Bodiu şi Geta Moarcăs, Editura Casa Cărții de Ştiină, Cluj-Napoca, 2012

THE LIMITS OF MULTICULTURALISM AND THE RIGHT TO FICTION

Oana-Elena STRUGARU, PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Multiculturalism and diversity seem to be such common concepts of the contemporary world, that we cannot conceive a society functioning without including them. Still, not all societies embrace a multicultural pattern, opting more for isolation and exclusion due to their religious and cultural doctrines. In such societies that identify themselves in a negative comparison with multicultural ones, the individuals feel trapped and struggle to gain their most basic forms of freedom. More often than not, they find refuge in the cultural products of the outside world, living their life on the fringes of the official regime. In the present paper we will take a look at two novels that pose the problem of the individual status in such autarchic societies: Reading Lolita in Teheran *by Azar Nafisi and* The Yacoubian Building *by Alaa Al-Aswany and we will focus on analyzing the ways in which multicultural patterns make their way into such an enclosed society.*

Keywords: fiction, multiculturalism, autarchy, identity, narration

Any form of autarchy, be it political or religious, explains Hannah Arendt[1], aims at controlling the human beings from within. The purpose would be that of annulling any form of difference, so that the individuals turn into shapeless masses, easy to be manipulated for particular purposes. This erasure of differences is performed by imposing an official hegemonic fiction over a society, taking advantage of the need of masses for escaping reality into an alternative, coherent fiction[2]. In constructing this fiction based on the social and spiritual deracination of individuals, an 'enemy' is projected in an equally narrative manner, as a negative term of comparison. Furthermore, the past is rewritten, so that the power narrative, claiming to construct solid notions of truth, ethics, and morality, is legitimated by history. In this sense, the fiction of power centers on an utopian model of society, promising people a better life conditioned they renounce their individuality and subscribe totally to this project of rewriting identity itself. When such a fiction, generated by the shortcomings of everyday life, is imposed upon a society by a body of power, conflicts are generated between individual freedom and the role of people in implementing this fiction at a cultural and social level. Therefore, everything, from social behavior to cultural products, is evaluated according to a very rigid system of values, and what does not fit the official paradigm is rejected as negative. Basically, what falls outside this dichotomy is, essentially, the enemy.

To this extent, the Islamic regimes in Iran and Egypt, the cultural spaces of the novels chosen for discussion, do not function differently. Centering on a religious fiction transformed into state policy that projects Western values as being essentially negative, this form of semi-religious autarchy aims at ordering one's life in all its aspects, be it social, political or intimate. To this extent, an identity pattern is constructed with which all individuals must comply. They become thus subjects to a process of identity reconfiguration according to a

1 Hannah Arendt, *Originile Totalitarismului*, Humanitas, Bucharest, 1995, P. 461
2 *Ibidem.*

model based on unequivocal values. In this way, they are turned into characters of the official fiction that, despite the fact that it is coherent in itself, isolates the individual by prohibiting an unbiased view on the complexities of the other cultures.

Imposed palimpsestically on reality by Quran-inspired slogans meant to control the intimate spaces of the individual life, the official fiction is aimed at annulling individual freedom, all in the name of a religious code of behavior. In *Reading Lolita in Teheran* this code is imposed by propagandistic methods, on walls and buildings. Furthermore, the police exceeds its purposes, supervising not only the abiding by the laws of the citizens, but abiding by a certain code of public behavior that is aimed at erasing differences between individuals: at the entrance of universities, for example, policemen make sure that female students are appropriately dressed, checking even for signs of makeup and nail polish; a woman is not allowed to walk in the company of a man other than her immediate family. In the *Yacoubian Building*, this code seems more liberal, people being able to choose to what degree they follow dress or act appropriately. Still, just like in the other novel, Islamic religion narrative serves as a narrative used to coordinate a daily routine. People follow step by step all religious customs of everyday life, a mere shell of an ancient set of values, implemented more at a personal level and not justifying a relation between the individual and Divinity. Public behavior is not so much subject to control, and people visibly manipulate the official religious narrative to serve their personal purposes, in a total oblivion of any moral or ethic rule. If in *Reading Lolita in Teheran*, the focus is on how the official fiction imposed on society at large requests a certain code of public behavior that should resonate in personal life, in *The Yacoubian Building*, the official fiction remains only a veil hiding corruption and social inequality, used against the weakest people who claim their rights. The emphasis is laid in the Egyptian novel on the inequality of social classes, people trying to find a personal way to deal with injustice, poverty, and abuses, all justified by the exact official narrative that should erase such differences.

In both novels, all official social and cultural practices must be justified by the narrative of power, and the individual is left with no other choice, but to accept it. Existence is, as Azar Nafissi explains, the world of the blind censor who expands the borders of the official text, including all aspects of reality; in such a world, individuals become "figments of someone else's imagination"[3]. To this extent, official ideology exceeds the manipulation of masses and it tries to turn every individual in a character, in a life ruled by "an absurd fictionality"[4]. Caught between personal and social, and trying to resist identity reconfiguration, people deal with a schizoid existence, living their life, as the narrator herself confesses, in the open spaces, in the chinck created between private space and the "censor's world of witches and goblins outside"[5]. The only escape, continues the narrator was to "try to imaginatively articulate these two worlds and, through that process, give shape to our vision and identity"[6].

To this extent, both public and private spaces are subjected to a process of fictionalization, because, trying to escape the claustrophobic world of the outside, the

3 Azar Nafisi, *Reading Lolita In Teheran. A Memoir In Books*, Random House, 2003, P. 7
4 Ibidem
5 Ibidem
6 Ibidem

individual constructs his own haven of personal freedom, shaped, in both novels, by narratives of West. In *The Yacoubian Building*, for example, Busayna escapes reality by watching American soap operas, constructing an image of an ideal world she dreams of visiting. She later finds an alternative in the stories Zaki tells her. There is also the case of Hatim, the homosexual, who promotes a different system of values in his French-language newspaper. In *Reading Lolita in Teheran*, equally fictional works outline an ideal image about the multicultural environment of the West. Here, the literature teacher Azaar Nafisi, daring to remain faithful to her passion for literature in a social context that forbids unofficial fictions, selects seven of her best students which she invites in her home to discuss about Western canonical literary works, like *Lolita* by Vladimir Nabukov, *Pride and Prejudice* by Jane Austen, *The Great Gatsby* by F. S. Fitzgerald.

Reality is thus lost between various layers of fiction of both the official and the non-official. Furthermore, these layers generate conflict whenever they are compared, one sieved by the value system of the other. To that extent, the stories themselves carry their own destiny, as they too become victims of the autarchic regime. As any form of hegemony, this too fights against the unofficial. In *Reading Lolita in Teheran*, fictional stories are allowed just as long as they serve to strengthen the official narrative; books that do not serve the regime are banned and can only be read in illegal copies. This is justified on absurd grounds, the narrative being distorted and manipulated, and the interpretation thus generated aims at emphasizing the negative aspects of the Western culture. For example, says the narrator, the word 'wine' is removed from texts, not to offend the "Islamic sensitivities" of the students[7]. These genuine exercises of interpretation, performed by the censors on every narrative (even fairytales), involve the confrontation of two fictional realities: the power narrative imposed on society and the narrative of an unofficial, system of values. The conflict reaches its climax when the novel *Great Gatsby* is literally brought to trial. The class is divided in two groups, with a prosecutor (the delegate of the student Islamic party) and a lawyer of defense. The trial is a proof of how critical analysis is manipulated into fitting a pre-established scheme of interpretation in accordance to the power narrative. Here is on what grounds the prosecutor starts his discourse:

Our poets and writers in this battle against the Great Satan," Nyazi continued, "play the same role as our faithful soldiers, and they will be accorded the same reward in heaven. We students, as the future guardians of culture, have a heavy task ahead of us. Today we have planted Islam's flag of victory inside the nest of spies on our own soil. Our task, as our Imam has stated, is to purge the country of the decadent Western culture (…)"[8]

The interpretation skills of the censor are distorted so that they construe from any text a meaning at the advantage of the official narrative. The trial is left without a verdict, in order to underline just how the complex layers of signification of a literary work can be reduced to its most superficial aspects, in a process of interpretation that focuses on political propaganda. The entire trial can be interpreted as a reading of a fictional narrative by the means of another narrative, the latter with a hegemonic role. In this way, the narrator proves the dependence in interpretation of a literary work from the social and political context in which it is read. In

7 *Ibid.*, P. 219
8 *Ibid.*, P. 82

fact, even the novels the narrator chooses for discussion reflect the interaction between herself and the real arrested by the autarchic fiction. The novels are not just canonical works, symbols of the Western culture, but bring into focus some problematic social issues: *The Great Gatsby* is brought to trial in the context of political prisoners' investigations. *Pride and Prejudice* serves as a pretext for discussing the role of women in the Islamic society and the abuses they undergo. *Lolita*, also giving the title of the novel, is read as a metaphor for a nation captured by the power narrative of the political regime.

In such a world where reality itself is lost under layers fiction, the individual, resisting the process of identity reconfiguration, finds refuge, not only in an alternative inner world, but in real places fashioned according to Western values. These places become heterotopias of multiculturalism, because, despite the fact that they are real, they function, according to Foucault's definition of the term, outside any hegemonic conditions[9]. In these heterotopias of multiculturalism, multiple systems of values are juxtaposed, without power relations being yet established. Furthermore, these places are outlined by fictions of the Occident and function of the margin of the predominant society. They are liminal spaces, at the border of the autarchic regime in which the West presents itself as a counter-narrative based on the relativization of values and the articulating of cultural differences. They are places of negotiating identity, as characters who enter them are subjects to change. They are caught in a state of 'in-betweeness' that generates, in Homi K. Bhabha's words, new signs of identity[10]. Here, people are caught in a 'double-narrative movement,' to use Bhabha's words[11], a back and forth between two layers of fiction.

In *Reading Lolita in Teheran*, such a place is the teacher's living room, where she meets with her students to talk about literature. These meetings frame some kind of secret society of fiction, as they have to take place far from the scrutinizing eyes of the police. The intimacy of the house becomes in this way the intimacy of the spirit, as, in this space ruled by fiction, the women allow themselves to give up the anonymity imposed by the regime and to interpret every book according to their own personal experience and critical spirit. Thus, framed by the language of fiction, a haven of cultural diversity is created, in which one enters by an act of reading that, in turn, generates identity interrogations. Starting from the novels they read, the protagonists share their personal views on reality. The book club becomes not only a place for celebrating difference and liberty of opinion, but a place for negotiating new signs of identity for individuals struggling to create a connection between their private and public life. And no wonder that this connection is created by narration, in all its forms. Entering this space by reading, the girls feel the need to tell stories. The teacher herself involves them directly in the act of narration, asking them to keep a diary of their reactions to the stories they read. Starting from here, the exterior, with all its distopic features, is encompassed in a narrative perspective. Characters narrate, not only their inner reaction to reading, but also aspect of the outside world and their personal daily routine. In this way,

9 Michel Foucault, "Of Other Spaces, Heterotopias", Available At Http://Foucault.Info/Documents/Heterotopia/Foucault.Heterotopia.En.Html, Visited On 01 November, 2013, 12.30

10 Homi K. Bhabha, *The Location Of Culture*, Routledge, New York, 2005, P. 1

11 Homi K. Bhabha, "Disseminations: Time, Narrative, And The Margins Of The Modern Nation" In *Nation And Narration*, Homi K. Bhabha, Routledge, London&New York, 1994, P. 297

reality proves again as a negotiation between layers of fiction, but, in this case, in an environment functioning outside the official narrative imposed by the regime.

The characters themselves are shaped by narration, and the relations between them focus on this aspect of sharing stories about their experience, manipulating reality into their own personal fiction. Sharing stories, they manage to escape the status of character in a reality deformed by an official fiction imposed by the regime, and become their own protagonists. This seems the only way to impose their own identity, by reinterpreting reality and the novels they read in a manner characteristic to their own internal configuration. In fact, as the narrator herself confesses, reality bares visibly the signs of fiction, generating equally narrative relations:

"It had become a habit with us, a permanent aspect of our relationship, to exchange stories. I told them that listening to their stories, and through living some of my own, I had a feeling that we were living a series of fairy tales in which all the good fairies had gone on strike, leaving us stranded in the middle of a forest not far from the wicked witch's candy house. Sometimes we told these stories to one another to convince ourselves that they had really happened. Because only then did they become true."[12]

In fact, in this novel, the action seldom escapes spaces of narration. Rarely do we step outside the teacher's living room or the classroom, and when this happens, it is just in order to contextualize another narrative act. In a similar manner, but not conditioned by reading, we find refuges from the world outside in the other novel, *The Yacoubian Building.* Here, the restaurants *Chez nous,* frequented by Hatim, the homosexual editor at the French-language magazine and *Maxim's,* which is visited by Zaki (the names of the restaurants themselves already pointing to cultural diversity) function as heterotopias of multiculturalism. For example, *Chez nous,* located beneath the entrance of the Yacoubian building is described as follows:

"The old lanterns of Viennese design, the works of art sculpted from wood or bronze and hung on the wall, the Latin-script writing on the paper tablecloths, and the huge beer glasses—all these things give the bar the appearance of an English «pub»."[13]

It is a gay bar, a refuge for people of different sexual orientations that are not accepted by the official religious regime. Still, as the author describes it, the place does not limit itself to this purpose, but it becomes a hiding from daily life[14], and, furthermore, because of the sexual liberty it advocated, without encouraging any scandalous acts, it became an attraction for Western tourists.

The other restaurant, Maxim's, equally designed according to multicultural patterns, function as a time-machine, transporting the visitor in a different period when Egypt was not yet redesigned according to the official religious-political regime:

Everything at Maxim's—from the brightly painted white walls hung with original works by great artists, the quiet lighting emanating from elegant wall lamps, […] and glasses of various sizes are set out in the French manner, […] bears the stamp of the elegant past in the same way as do old Rolls-Royces, ladies' long white gloves, hats decorated with feathers, gramophones with horns and gold needles, and old black-and-white photos in wooden frames

12 Azar Nafisi, *Op. Cit.*, P. 33
13 Alaa Al Aswany, *The Yacoubian Building,* Harpercollins, 2004, P. 35
14 *Ibidem.*

that we hang in the sitting room and forget about and which, when from time to time we do look at them, make us feel tender and melancholy.[15]

These places, escapes from the harsh realities of the outside, are refuge for people who find themselves estranged from the world they live in. Here, the individual does not identify himself only in a relation of exclusion subscribed to a unequivocal narrative of power, but by relating with others in a non-hegemonic system of values in which everyone is free to express their inner, unconstrained needs for human interaction.

Two characters identify themselves with the cultural model vividly encompassed by these spaces, both of them caught on their own limit between the two different types of fiction: official and non-official. Despite the fact that narration is not a necessary condition here for entering these heterotopias of multiculturalism, as it is in the other novel, fiction is aimed at negotiating relations between individuals. In fact, both power narrative and the counter-narrative have a seductive purpose, aiming in manipulating the individual into a certain type of behavior.

On the one hand there is Hatim, the homosexual, who was raised in a multicultural and multi-ethnic environment (father Egyptian, mother French), but who was sexually corrupted at an early age by one of the servants. He constructs a haven of personal freedom in his apartment from the Yacoubian building in which he lures his lover, Abd Rabbuh. Seduced by wealth, social favors, or sexual interests, (the novel does not state clearly what is Abd Rabbuh's motivation), he remains a simple, religious man, seduced by the multicultural world of Hatim. Inevitably, this generates a forced reevaluation of his unilateral system of values; and this reevaluation leads to conflict – in the end, Zaki is killed by his lover who tries to make sense of the misfortune of his child's death by fitting it in the strongest power narrative: the religious one.

On the other hand there is Zaki who lives with the fantasy of an old cosmopolitan Egypt, one before the Islamic revolution. He builds around himself a fiction of the West in which Busayna is caught, as Zaki tells stories about a different world of multiculturalism in which he used to live: "I was educated in French schools and most of my friends were foreigners. Says Zaki. I studied in France and lived there for years. I know Paris as well as I do Cairo. […] The whole world's to be found in Paris!"[16]. The relation between the two does not generate conflict as the previous one, as Busayna is already seduced by such fictions she knows from the soap operas she watches as a shelter from the abusive society.

A similar case is that of the narrator from *Reading Lolita in Teheran*. She, too, is educated abroad and tells stories about her childhood lived in a freer social environment. By the means of this personal narrative shaped middle way between the official and the personal, the reader comes to know both Iran and Egypt, before being redesigned according to the official fiction imposed by the Islamic revolution, as places of individual freedom, multiculturalism and occidental values. It is the nostalgia for a personal past in which both the narrator Azar Nafisi and Zaki return, in a continuous oscillation between the distopic present and the idealized past. To this extent, both novels are structures on dialectical oppositions between past and present, inside and outside, official and non-official, all subjects to

15 *Ibid.*, P. 107
16 *Ibid.*, P. 137

fictionalization. And amid all these opposites the protagonists are caught, trying to make sense of where they fit in the world, between the multicultural seductive world of the West and the a space called home, smothered by the autarchic regime.

Still, not only fictions of multicultural values have a seductive role. The official one does also, serving as an alternative to the distopic layers of social interaction that uses the official fiction as a veil for corruption. Failing in his attempt to succeed socially, just because these reasons, Taha, Busayna's friend, is seduced by the Islamic religious code manipulated into an alternative to every-day life. He will sacrifice himself in a terrorist attack, believing in the fact that his suicide will be interpreted as a heroic act, according to the religious code of the Quran.

Despite the fact that both novels are an open plea for Western values, the authors do not discredit Islamic culture (as they have been criticized to do); on the contrary, they include it in the much broader picture of multiculturalism. All characters in the novel connect to some extent to Islamic narrative, some of them being sincerely religious, but in a moderated way that does not exclude the right to individual freedom. What both authors criticize, is the manipulation of a religious code for political and financial purposes, and the control of the individual in all aspect of his life. The novels question the right to fiction as product of an uncensored imagination, and of freedom of choice. The attempt to dominate the individual in the most intimate aspects of identity, by controlling what books must be read and what sexual orientation is legal, is equivalent to trying to control his freedom to create, both for himself and for the others, an alternative world in which to find refuge from the realities around him.

Bibliography

Al Aswany, Alaa. *The Yacoubian Building*, HarperCollins, 2004.
Arendt, Hannah. *Originile Totalitarismului*, Humanitas, Bucharest, 1995.
Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*, Routledge, New York, 2005.
Bhabha, Homi K. "Disseminations: time, narrative, and the margins of the modern nation" in *Nation and Narration*, Homi K. Bhabha (ed.), Routledge, London&New York, 1994
Foucault, Michel. *Of Other Spaces, Heterotopias*, available at http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html, visited on 01 November, 2013, 12.30.
Nafisi, Azar. *Reading Lolita in Teheran. A Memoir in Books*, Random House, 2003.

ANA BLANDIANA. LUCIDITY AS EXIGENCY OF THE SELF

Iulian BOLDEA, Professor, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The work of Ana Blandiana is the document - consisting of fervor and anxiety – of a consciousness that assumed, in full exercise of moral lucidity and exigency, its own destiny and the horizon of mystery, the convulsions of a delirious history and the aporias of a declining time. Meditation on writing and writing go hand in hand, therefore, with the radiography of empirical reality, just as the ritual of utterance is simply "ordering," simply incarnation of the poet's own destiny. The underlying moral of the works, the antinomic symbols of wakefulness and sleep, the bucolic framed by metaphysical thrill, the signs of passage and of devastating time, discrete expressionism, the overwhelming and melancholic meditative contour of poetic images and pictures, the fantastic of oneiric extraction, and transparent or less obvious symbolism, are some of the dominant features of Ana Blandiana's work.

Keywords: Poetry, lucidity, destiny, communion, sincerity.

Ana Blandiana is a typical representative, one could say, of the '60 generation, to the extent that the topoi, the themes, motives, and means of expression of its representatives are found in varying doses and with various finalities in her works. It is clear, however, that in this kind of genus proximum which is more or less relative notion of generation, the poet has a well-determined place, differentia specifica needing to be taken into account in the firmest possible way. Ana Blandiana's first volume is titled somewhat programmatically, *Persoana întâia plural* (1964). The title is symbolic, to the extent that it gives expression to the desire of the self to define itself and assert its personality, in conjunction with the world, with a universe looked upon with a fresh eye, of a liminal spontaneity. Spontaneity is not fake, it is not an imitation of intense living in a world that generously opens to senses; on the contrary, honesty is the tone that dominates this verse transcribing experiences marked by fullness and pathos, but pitifulness is absent. The frenzy of living in a lush world, rich in shapes, colors and sounds that allow themselves to be captured produces a sort of expansion of the self, an oversizing of being that extracts its dynamism from the urgency to live, to perceive the world with maximum intensity, to exult under the sign of vital energetism. Communion with the elements, fusion - slightly playful, but some other times bearing the footprint of gravity - with nature's phenomena are dimensions of a lyrical vision expressed in the register of spontaneity and sincerity.

Persoana întâia plural gives the measure of glee feelings, ecstatic and uncensored, anchored in a harmonious, unproblematic universe, in which the lyrical being is capable of living in harmony with cosmic rhythms. The center of gravity of the poems is, however, the *self* that discovers with delight and amazement its own conformation, witnessing the miracle of its own becoming and expressing the euphoria of self-contemplation, of the play of images and forms drawn from the many guises of a protean universe. Lyrical visions now have an extremely clear and aesthetically productive subjective range, the dominant poetic norm being

sensoriousness, the direct impact of things. Exuberance, the ecstasy of the fusion with the world, the frenzy of immediate experience - are landmarks of the lyrical vision that can be found in many poems of this volume. With the volume *Călcâiul vulnerabil* (1966), the exultancy, amazement and pride of the lyrical self in front of existence and of the miracle of its own composition changes towards a vector of questioning and mistrust; the ability to transfer the weight of things into poetic weightlessness is experienced as a cursed gift, through which the world is perceived not in its auroral transparency, in its bare and simple concreteness, but through the mediation of words, simulacra of reality that replace the vibration of things with their graphic and sonorous unilateral abstractness. Between the actual world and the world of words a threatening hiatus is born, translating nothing more or less than the poet's state of alienation in the face of a reality that conceals in the verb, takes the color of phonemes, and expresses itself only through exposure in the darkroom of vocables that no longer have, as in the case of Romantics, a demiurgic vocation, but are rather demystifying and lack ontological content. It can be very easily noticed how, in this volume, vitalist exuberance, the frenzy of unmediated living among elements leave room to a predominantly doubtful attitude, interrogation clearly replacing the expression of self-affirmation and agreement of self with the world. The word is here a privileged topos; this effigy of the world and of the one who utters it – the word – is impure and unfulfilled, simulacrum of reality and proof of the imposture of the language that betrays the world, unable to represent it faithfully; the word, therefore, is the bearer of an insufficient message that fails to extract maximum value from the potentialities of thought. The word establishes a kind of rhetorical nothingness, it empties reality of its substance, giving it only an apparent image, devoid of essential meaning, of authentic content. Poetic utterance is itself like a curse that turns things into words, the world into inconsistent syllables, the authentic subject into a simple mask that conceals its authenticity; reality becomes thus pauperized, conventionalized, turning into a simple signifier, and between *referent* and *sign* there grows an abyss. ..

A privileged theme of the poetry of Ana Blandiana is, as noted by some critics (among them, Al. Cistelecan) the theme of *candor* seen in multiple modulations and forms; firstly, in her debut volume, candor was a privileged status of maximum frenzy before the beauty of things and before her own self which repudiates ugliness, maculacy, ignobleness. The framework of the first poems thus shapes a lyricism of the purity and fragility of being, a poetics of uncensored, astonished opening to the world, creating a discrete posture of the verse, with clear drawing and softened musicality, cultivating the halftone and the nuance. There is, here, at the strict morphological level of the poem, a certain paradoxical contradiction between its content of lyrical feelings and emotions and the lyrical expression through which these emotions are decanted, a more or less evident contrast between sensory exultancy that comes to life in these poems and the vague, delicate form of images, the fresh, almost translucid aspect of the verse. The poet feels life, at this point, not like release of adolescent energy, as disturbing vitalist élan but rather, increasingly as a foreboding of a vague trauma, as a premonition of guilt and impurity. The premonition of a universe subject to maculation and to the unjust laws of degradation - moral and physical - is accompanied by a very acute awareness of her own limits, by a perpetual indecision, translated in the inability to choose between pure and impure, between, as the poet goes, "herds" and "lotuses". From sensuality and candor to the dynamics of problematic questioning, the lyricism of Ana

Blandiana crosses the road from teenage utopias, to the raw living of life, to reflection and questioning. Out of this oscillation between primordial innocence and the awareness of existential evil derives Ana Blandiana's poetry solemn side, written in the register of melancholic gravity, but also by virtue of a metaphysical code present, in a rather coded manner, in almost all the poems of maturity.

In her last volumes, the poetics of Ana Blandiana goes beyond the exultant sensoriousness and architecture of verse, returning, in a meditative and elegiac mode on its own structure and on the place reserved to the chimerical being in a universe where concreteness turns into illusion and dream received all the appearances of reality, even turning into a generator of *possible* worlds, of beings dreamt by others, which, in their turn, are fashioned by an architecture of the oneiric, in fact an attempt of finding a timeless and non-cosmic paradise in which the increate is presented under the form of a ghostly and spectral mirrors' game that grants to beings but an evanescent subsistence, belonging to the species of the graceful and ineffable. The doors of the real open thus into a hallucinatory universe of a dream perpetually changing, favoring the metamorphoses of beings with the steamy body of Chimera and with the imponderable of fugitive, always inconstant and irregular impression.

Reflection on one's condition is in harmony with the return, initiatic and problematic, upon scriptural adventure, upon the way in which the word takes on meaning and the text manages to overcome its limitations and inhibitions in order to draw the face of the world, the figure of a polymorphic existence. Rather than linger in the ecstasies of utterance, the poet feels "ink" as the hallmark of evil, as guilt, to the extent that she is unable to transcribe the innermost recesses of her soul, the subtext of the real, stopping at "text", at mere appearances. Another favorite theme of the poetry of Ana Blandiana is that of the bucolic, a topos configured in images of extreme transparency, where the grace of ecriture is bordered by the weight of the telluric, of the space transcribed in light touches; we do not deal here with a striking picture, with determined and precise lines and clear, perfect contours, but rather with a poetics of suggestion of impressionist tint, where preeminence is given to vagueness, to nuances and halftones, combined with a perception of infinitesimal subtly embedded in the groundwater of the poem. It is a very special type of Bucolism, where the lyrically translated sensation or perception has an undeniable meditative aura, turning with ineffable hunger for clarity and transparency on their own, manifesting in this way, an obvious self-reflective penchant. Some other times, in the fragile landscape design, often having the accuracy and austere simplicity of Japanese engravings, one finds the same obsession with life and death, indissoluble states of a universe impalpable in its essences, a universe where appearances have no other sense than to envelop / reveal an obscure meaning that the human being seeks in vain to decipher. The mystery of life and death, of premonitory sorrow and vitalistic jubilation are engraved in delicate pen, but no less determined, in most aspects of reality, where the great questions of existence remain camouflaged, in a dialectic of ineluctable opposites. The volume *Arhitectura valurilor* is, as the poet shows in a preliminary note, "the mirror of a mindset in which exasperation and humiliation, anger and despair, shame and rebellion melted in the feeling of imminent end as the only alternative to a just as improbable salvation." In the verse in this book moral intransigence becomes again the norm that presides over lyrical visions, the atmosphere of the poems is an apocalyptic one, of collapse of the worlds, of annihilation of the being and of alienation of the consciousness that no longer sees

any hope in either present or future. The feeling of dehumanization can be clearly perceived from the grotesque vision grotesque of the "rodent god" of that "Apollo of garbage" or of "traveling worms," paradigms of an agonic world, of a declining and delirious History in which statues are "lies" and emperors reign for only a moment.

As a whole, the work of Ana Blandiana is the document - consisting of fervor and anxiety – of a consciousness that assumed, in full exercise of moral lucidity and exigency, its own destiny and the horizon of mystery, the convulsions of a delirious history and the aporias of a declining time. Meditation on writing and writing go hand in hand, therefore, with the radiography of empirical reality, just as the ritual of utterance is simply "ordering," simply incarnation of the poet's own destiny. The underlying moral of the works, the antinomic symbols of wakefulness and sleep, the bucolic framed by metaphysical thrill, the signs of passage and of devastating time, discrete expressionism, the overwhelming and melancholic meditative contour of poetic images and pictures, the fantastic of oneiric extraction, and transparent or less obvious symbolism, are some of the dominant features of Ana Blandiana's work. The human being and her work are inextricably linked; ethical intransigence and the acuity of observation are born from extreme availability to the beauties and contradictions of the social or of the universe. The writer consistently pursued his "shadow," just as the human being "beyond the work" made us witnesses of an exemplary, flawless morality. The ethical theme of responsibility and commitment to the existing mechanism of existence is recurrent in the verse of Ana Blandiana. The poet feels, with intense pain, her inability to discern the limits of good and evil, to decant moral values with sufficient rigor, to distinguish the unstable, uncertain border separating moral extremes. Out of this suffering, depicted clearly in melancholy, austere lines, the ontological and gnoseologic intransigence of the poet is reborn; it summarizes a concept of net colors, unequivocal shapes, firm and inviolable values; the dynamics of poetic images is based on the antinomic tension between knowable and unknowable, between thought and word, between uncreated and created, all these oppositions expressing, of course, the need for clarification of ethical concepts, for transposing moral will into the reality of the unequivocally materialized option. Time, the unstoppable outpouring of moments and disfigurement which they cause to the being - is another topos featured in this book. Ana Blandiana displays, with extreme poignancy and clarity, the way in which time leaves its mark on the consciousness, altering human personality and instauring the play between identity and nonidentity. For the lyrical self, the past is the one that changes the present and the being finds out it is unable to regain its roots, the "traces" of its passage through the world. The universe, existence, placed under the umbrella of the past, appear to have all the features of an "alphabet" with signs whose meanings have been lost, gone forever. Facing time, man is unable to find answers to questions asked by the universe, he confesses his inability to decipher through an authentic, unfalsified "reading" of the secret, hidden, signs of a universe of perpetual metamorphoses and degradation due to Chronos.

Under pressure of skepticism, enchantment turns into "disenchantment" and the lure and charm of existence into disillusionment, while the gaze that lingered over things with some candor and perplexity, now assumes the risk of interrogation and the lucid passion of the relapse into doubt and uncertainty. The absence of the communion with the elements, of the organic bond with the universe, is experienced as guilt of the lyrical subject who has lost the "key" to the enigmatic meanings of the cosmos, failing to assume existence as an organic

whole in which the being is able to integrate, to find at least serenity and balance. Lucidity, the alienating power of thought, the withdrawal of affects into the dissolution of the interrogation without a clear answer - are factors that generate this awareness of sin, of the guilt of losing ties with the world, of the "solidarity" with the elemental. The experiences of the poet become now increasingly volatile, passions blur their contours, emotional dynamism becomes kind of slow, fugitive moments are transcribed in a sort of slow motion that increases their intensity, freezing them the eleat way in a kind of timelessness that promotes the *sleepiness* experienced by the lyrical self as a state of regression *ad uterum*, of return to the virtual domain of the uncreated where the substance - to speak in Aristotelian terms – had not yet received the form, had not yet clearly defined its contours. The aggressiveness of a world of objects whose "norm" is anomia leads to the search for sleep, for "non-birth" to this retrenchment into an interiority which proves in fact to be an identification with the cosmos. But the dissolution of the self leads to a crisis – of communication and understanding - but also to an attempt to retrieve the "biological" roots of its own being through a kind of anamnesis of the somewhat archetypal, mythical figure of the Father.

The status of the being conquered by the thrill of a "slow pan-eroticism" (Octavian Soviany) oscillates between the fluidity of the aquatic and the agrestal stability of the telluric, between the will of establishing a personal physiognomy and identity and the inability to choose one's own life, one's own face, under the circumstances in which the disturbingly complex mechanism of the universe is subject to a blind determinism, to an implacable haphazard. The impossibility of option finds its expression in the poem *Martorii*, a show of moral aporias, of continuous, meaningless and logicless metamorphoses, of the incarceration of being in a *given* shape, predestined by a blind, implacable haphazard. It would appear that *bellum omnium contra omnes* seems to be the motto of this unsettling, multiform and undifferentiated universe, where the supreme law is represented by substitution, devouring, abolition of individuality, blurring personalizing contours and where beings and animals are meant to be and die at a frenetic pace. The eye becomes, in this poem, the privileged instrument of Apollonian knowledge, thirsty for harmonious form, complete in itself, but also a "window" to the polymorphism of the universe, in which outer elementality is reconciled with innermost dynamics. In contrast to physiological bodily spasms, with the instinctual fervor of the body, the *eye* represents the universe, it is the generator of visions dominated by balance and stability, that determine the shape of things with strict accuracy and infinite nuances, releasing surfaces and contours out of the many guises of the universe. Sight itself receives moral emphasis: "Mai vinovați decât cei priviți/ Sunt doar cei ce privesc,/ Martorul care nu împiedică crima,/ Atent s-o descrie,/ Scuzându-se «Nu pot să fac/ Două lucruri în același timp»/ Sau «Portretul victimei, îngeresc,/ E mai important decât viața ei/ Pământească». It can be seen that the poetics of Ana Blandiana go beyond the exultant sensoriousness and architecture of verse, returning, under meditative and elegiac regime, onto its own composition and onto the place that is reserved to the chimerical being in a universe where concreteness turns into illusion and the dream received all the appearances of reality, even acting as a generator of *possible* worlds, of beings dreamt by other beings which, in their turn, are fashioned by an architecture of the oneiric, after all, an attempt of finding a timeless and non-cosmic paradise where the uncreated appears to us as a ghostly and spectral mirrors'

game that does not grant beings but an evanescent subsistence, belonging to the species of the graceful and the ineffable.

The doors of the real open, thus, into the hallucinatory universe of a perpetually changing dream that favors the metamorphoses of beings having the steamy body of Chimera and the imponderable of the fugitive impression. In this poem, and also in others of the same type, the world, with everything in it, is made of the ephemeral and perishable substance of the dream by a sleepy and cranky demiurge that brings out of universal latency, from the "spindle" of possible worlds, unstable, hypnotic forms; the images of repose, sleep or flow, of the "sleep within a sleep", seen as a reflection of the chimerical self in his own dream - are recurrent. Dream, reverie, sleep, the expressions of passage from one world into another universe lead to the configuration of a "de-realized" universe where the dream and the concrete world are found under the tutelage of the same compelling need for passing through the "customs," in a diffuse brightness, in a horizon chilled by the premonition of extinction. Reflecting on one's own condition is in harmony with the initiatic and problematic return, to scriptural adventure, to the way in which the word assumes meaning and the text manages to overcome its limitations and inhibitions in order to draw the face of the world, the figure of polymorphic existence. Rather than linger in the ecstasies of utterance, the poet feels "ink" as the hallmark of evil, as guilt, to the extent that she is unable to transcribe the innermost recesses of her soul, the subtext of the real, stopping at "text", at mere appearances. It is not the word that the poet is looking for but rather its metaphysical reflection, its shadow of mystery and awe, of suggestion and gracefully ritualized agony. Between visionary enthusiasm or emotional perception and bookish tone a hiatus is growing that the verse of Ana Blandiana attempts to diminish, even by adopting her own text as pretext of her ecriture, by the intense visualization of bookish images, by self-reflectivity and self-referentiality, in other words. Ink – assimilated to "livid mud," brings images of the abyss, of nothingness where the being sinks, as in a nightmare of infernal architecture, animated by quasi-terratological representations, although having all the data of the imponderable and translucent chimera.

The topos of the *name*, which designates, through an often alienating signified, a body, a life, a destiny is linked to the theme of identity, of the unremitting, relentless quest for the self that the poetry of Ana Blandiana took up it in many ways, modulations and situations. In a world subject to all determinisms, relativizations and convulsions, in a universe that changes its appearances at a frantic, disconcerting pace, the fervor of the quest for one's self has a determined and significant, ethical and visionary turn. The name is thus a cloistering linguistic reality, which alienates and confers no sense, but rather closes the being in a utopian, atypical and procrustean contour, making it incomprehensible and reducing its initiatives to a minimum. The name also causes a crisis of knowledge, through its arbitrariness, outlining a truly infernal circle from whose malebolge the being is trying to escape, trying to regain true linguistic garment; this search, this journey through the elements of the universe is solved only in the volatile and mysterious empire of –somnia, in the fluctuating field of dreams, the one that facilitates the entrance into the ecstatic, paradisal realm of archetypes, of Goethe's "Mothers", the only one where the meeting between being and its own essence is possible and at the same time beneficial. The dramatism of the quest thus seems to be solved by reconciliation with oneself, the dynamics of the initiatory journey through the appearances of the world comes to rest in a possible, virtual beatitude, even if the mystery effect never ceases

to make its presence felt, dominating the architecture of poetic vision. Witnesses thus become the real culprits "Vinovați nu pot să fie/ Doar unul, doar doi sau doar trei,/ Când armate de martori privesc/ Şi aşteaptă să se sfârşească,/ De bătrâneţe să moară călăul,/ Şi victima a doua oară, de uitare,/ Să se sfârşească de la sine răul/ Cum se sfârşeşte pur şi simplu un tunel…/ Stăm spulberați/ De propria-ne-ntrebare/ ca de-o spânzurătoare/ Un drapel". The sense of dehumanization springs from the grotesque vision of the "rodent god" of that "Apollo of garbage" or "traveling worms," paradigms of an agonic world, of a declining and delirious History, in which statues are "lies" and emperors reign only for a moment, a world of collective guilt, of silent and therefore false witnesses ("«În van, răspunde timpul, aşteptați:/ La judecata marilor coşmare/ Şi martorii sunt vinovați»"). These lines designating a world of agonic pallor, with apocalyptic dimensions that awaken despair, also include some images that suggest a sense of confidence in salvation, in the moral values of freedom and human dignity, when the world will regain its genuine image and ethical norms will no longer be disfigured, violated at someone's discretion.

The volume *A treia taină* of 1969 is not, perhaps, as Eugen Simion believes, so much a "return to the state of purity of childhood" as it is an evolution in the order of knowledge. Starting with this book, Ana Blandiana leaves the fragmentariness of vision and the pure solipsism present in the first volume in favor of global knowledge, which calls for universal structure. The lyrical self is, here too, related to the facets of the universe, it betrays stunned analogies and equivalences with the being that finds itself, not without some pride, in all the aspects of becoming, exposing itself to a real curse that causes its reactions and feelings only depending on the relationship with the other, with the non-self. In this way, in order to become aware of herself, to descend into her own soul or to assume an identity authenticated by the endorsement of sincere emotions, the poet has to recover hidden links - but no less tyrannical – with the universe, a universe that bears the strong imprint of her own face and in which the mysterious presence of elements does nothing else than confirm her very presence in the world, we are here far from the method of synesthesia, rather we are dealing with an empathic profound experience of the world, with a clear, indisputable reaction of identification of the self with the elements. Ana Blandiana undertakes here a sort of knowledge-experience through empathy, seeing everywhere, her own face and, conversely, projecting her own soul in the protean universe. Such an attitude is also present in the poem *Cântec*, a melancholy meditation on the theme of passage: ("Lasă-mi, toamnă, pomii verzi,/ Uite, ochii mei ți-i dau./ Ieri spre seară-n vântul galben/ Arborii-n genunchi plângeau.// Lasă-mi, toamnă, cerul lin./ Fulgeră-mi pe frunte mie./ Astă noapte zarea-n iarbă/ Încerca să se sfâşie"). Another favorite theme of the poetry of Ana Blandiana is that of the bucolic, a topos configured in images of extreme transparency, where the grace of ecriture is bordered by the weight of the telluric, of the space transcribed in light touches; we do not deal here with a striking picture, with determined and precise lines and clear, perfect contours, but rather with a poetics of suggestion of impressionist tint, where preeminence is given to vagueness, to nuances and halftones, combined with a perception of infinitesimal subtly embedded in the groundwater of the poem. It is a very special type of Bucolic, where the lyrically translated sensation or perception has an undeniable meditative aura, turning with ineffable hunger for clarity and transparency on themselves, manifesting in this way, an obvious self-reflective penchant. Colors, forms, flavors and sounds that give contour to these bucolic landscapes

have the flavor of time or the fluid accents of the thought that utters itself, ordering the evoked space and time with melancholy fervor: "Lasă, toamnă-n aer păsări,/ Paşii mei alungă-mi-i./ Dimineața bolta scurse/ Urlete de ciocârlii.// Lasă-mi toamnă, iarba, lasă-mi/ Fructele şi lasă/ Urşii neadormiți, berzele neduse,/ Ora luminoasă.// Lasă-mi, toamnă, ziua, nu mai/ Plânge-n soare fum./ Înserează-mă pe mine,/ Mă-nserez oricum".

Some other times, in the fragile landscape design, often having the accuracy and austere simplicity of Japanese engravings, one finds the same obsession with life and death, indissoluble states of a universe impalpable in its essences, a universe where appearances have no other sense than to envelop / reveal an obscure meaning that the human being seeks in vain to decipher. The mystery of life and death, of premonitory sorrow and vitalistic jubilation are engraved in delicate pen, but no less determined, in most aspects of reality, where the great questions of existence remain camouflaged, in a dialectic of ineluctable opposites.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

Boldea, Iulian, *Ana Blandiana*, Editura Aula, Braşov, 2000
Cistelecan, Al., *Poezie şi livresc*, Editura Cartea Românească, Buc., 1987
Dimitriu, Daniel, *Ares şi Eros*, Editura Junimea, Iaşi, 1978
Grigurcu, Gheorghe, *Poeți români de azi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti , 1979
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti , 2008
Martin, Mircea, *Generație şi creație*, E.p.l., Bucureşti, 1969
Papahagi, Marian, *Cumpănă şi semn*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990
Poantă, Petru , *Modalități lirice contemporane*, Editura Dacia, Cluj, 1973
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, Buc., 1989
Ştefănescu, Alex., *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Maşina de Scris, Bucureşti, 2005
Ulici, Laurențiu, *Confort Procust*, Editura Eminescu, Buc., 1983

Acknowledgement: *This paper was supported by the National Research Council- CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finantata de catre Consiliul Național al Cercetării Ştiințifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).*

PATTERNING OF LITERARY HISTORY

Constantin PRICOP, Professor, PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The paper Patterning of Literary History *addresses how the material offered by literary legacy is selected and organized. The manner in which this crystallization takes place is essential to establish the image of the past periods and thus the pattern of the present. The history of literature has characteristic ways of general organizing, from lending the criteria of general history to the chronological linearity of the presentation or to the affirmation of some strictly subjective sectioning criteria. Hans Robert Jauss presented the uncertainties and challenges of contemporary literary history. This paper tackles the preliminary cases cited as the affirmation of a new criterion for the organization of the history of literature. Starting from framing perspectives on history, it presents another opportunity for the organization of the past in literature, the possibility of setting up some defined nuclei of creative tension knots that alternate, overlap or cut across historical time.*

Keywords: redesigning literary history, literary heritage, critical evaluation, historical time in literature

Fiecare epocă transmite urmaşilor rezultatele acţiunilor ei, operele create care vor modela condiţia spirituală a generaţiilor viitorului. Importante pentru constituirea acestei moşteniri sînt, desigur, semnificaţiile acţiunilor, numărul şi valoarea operelor – dar şi un alt element, de multe ori trecut cu vederea: imaginea de ansamblu, rezultată din selectarea şi organizarea componentelor avute la dispoziţie. Mai precis, imaginea generală, propusă de cei care scriu istoria – în cazul nostru istoria literaturii. Aceasta din urmă, disciplină cu tradiţie, păstrează în structura sa ceva din constantele ideologice ale epocii în care se constituie. Intr-un studiu care a stîrnit mult interes (*Istoria literară ca provocare adresată teoriei literare*) Hans Robert Jauss a precizat constantele şi limitele istoriei literare datorate celor păstrate în structura acesteia din configurarea iniţială. Profesorul de la Konstanz vorbeşte despre trăsături preluate din mentalitatea dominată de problema naţiunii şi de spiritul naţional, preocupări devenite definitorii pentru istoria literară ca disciplină. Marile scrieri în acest domeniu (Lanson, De Sanctis etc.), prezintă creaţia unei naţiuni, punînd în evidenţă geniul creator al acelei naţiunii, ceea ce aceasta oferă patrimoniului umanităţii. Ideea specificului naţional este corolarul unei astfel de lucrări. *Istoria literaturii…,* a lui G. Călinescu, apărută la jumătatea secolului 20, era citită în cheia istoriilor literare din secolul 19; s-a vorbit despre ea ca despre un roman al literaturii române, a fost apreciată pentru calităţile particulare de expresie, ca dramatizarea unei deveniri etc. In timp, observa teoreticianul german, preocuparea pentru valorile iniţiale s-a estompat. Sentimentul devenirii, pentru care erau citite istoriile literare, nu mai trezeşte interes; nu mai este atît de intensă nici preocuparea pentru realităţile naţionale. Motiv pentru care în timpurile noastre istoriile rămîn doar sursă de informaţii şi sînt consultate din obligaţii didactice. Dar, dacă sînt consultate astăzi doar pentru lămuriri privind scriitorii şi operele, istoriile pot fi lesne înlocuite de alte instrumente aflate la dispoziţia studioşilor: dicţionare, culegeri specializate de studii ş. a. m. d. Ce nu conţin aceste surse de

date şi interpretări este exact spiritul devenirii, propriu marilor retrospective literare de altădată. Istoria literară ca disciplină iese, aşadar, din actualitate. Ar fi nevoie de schimbări esenţiale, care să o repună pe locul avut altădată. Nevoia unor schimbări a fost resimţită şi „recondiţionări" ale disciplinei s-au făcut. S-au scris istorii care renunţă la perspectiva exclusiv naţională – istorii ale literaturii dintr-o anumită zonă geografică – ba chiar s-a proiectat o istorie a literaturii mondiale. S-a renunţat şi la viziunea „de la origini pînă în prezent", fixîndu-se cercetarea doar asupra unor anumite porţiuni din trecut. In acelaşi timp istoriile literare au fost scrise de colective de cercetători, renunţîndu-se la autorul unic, cu toate particularizările care decurgeau de aici etc.

Spiritul epocii şi spiritul locului, cu trăsături culturale specifice, şi-au pus sigiliul pe anumite aspecte ale istoriilor literare. Ceea ce s-a scris în domeniu în cultura română după 89, debordează de subiectivism. Modelul este, evident, *Istoria...* lui Călinescu. A fost urmat după ea, în linie specifică, subiectivismul afişat şi intenţia de a-l înfăţişa sub o marcă stilistică proprie. Dar, fie că este vorba de prevalenţa impresiei, ca la noi, fie că este vorba de tendinţele predominante în Occident, unde se scriu istorii literare impersonale, redactate de colective numeroase de cercetători, fiecare strict specializat într-o perioadă, într-o operă sau într-un autor, toate aceste ipostaze ale istoriei literare din ultimele decenii sînt egale în ceea ce priveşte tratarea timpului istoric. In toate cazurile reprezentarea timpului este preluată de la istoriile literare din secolul 19, folosindu-se în continuare acelaşi construct. In *Marginea şi centrul* am urmărit modul de funcţionare al constructelor personale, aşa cum le-a definit G. A. Kelly în a sa *teorie generală a constructelor*[1]. Constructele apar pentru a păstra un echilibru conceptual, o coerenţă operaţională, necesară sub bombardamentul neîntrerupt al informaţiilor, impulsurilor, stimulilor ş. a. m. d. care vin asupra noastră dinspre exterior. Timpul a fost – şi mai este – prezentat printr-un construct care are prea puţine în comun cu modul în care este trăit empiric, de fiecare în parte, sau cu manifestările lui asupra realităţii, e reprezentat sub o formă simplificată, apare ca o curgere continuă, egală, dinspre trecut spre viitor. In pofida adaptărilor amintite, după timp şi loc, constructul prin care este reprezentat timpul rămîne, în toate cazurile, cel din istoriile literare din secolul al 19, la De Sanctis, Lanson ş. a. m. d. Si subiectivismul debordant şi erudiţia strict academică şi impersonală sînt susţinute de aceeaşi viziune asupra timpului.

Multă vreme aceasta a fost şi perspectiva din istoria generală. Am vorbit despre falsificatoarele consecinţe ale întrebuinţării reperelor istoriei generale în istoria literară. De asemenea ale aplicării strictei cronologii la literatură. *Istoria ieroglifică* şi *Tiganiada* sînt opere majore ale începuturilor literaturii române[2]. Dar ele nu au fost cunoscute în momentul redactării lor. Publicarea s-a produs cu o întîrziere de un secol şi mai bine. Literatura română evoluase între timp pe coordonate care n-aveau nimic în comun cu cele două scrieri cu puternice note baroce. Cu toată această absenţă a lor uniformul criteriu cronologic le plasează în istoria literaturii noastre la datele la care au fost scrise, deşi ele nu participă în nici un fel la ceea ce va fi literatura română încă un secol... Este o evidentă falsificare a unei evoluţii care nu are nimic cu această reprezentare istorică.

[1] Constantin Pricop, *...şi judecata prejudecăţilor*, în *Marginea şi centrul*, ed. Cartea românească, Bucureşti, 1989, p. 108.
[2] Constantin Pricop, *Inceputurile literaturii române*, Ed. Univ. „Al. I. Cuza" Iaşi, 2011, pp.14-15.

Partea stabilă, comună tuturor istoriilor literare de pînă acum priveşte, aşadar, rolul convenţional de reprezentare a evoluţiei. Faptul este perceput şi se încercă o depăşire a lui în scrierile tîrzii ale formaliştilor ruşi, care încercau să integreze devenirea istorică în studiile literare. Sklovski şi Tînianov au arătat că nu poate fi vorba de o evoluţie liniară, ci de una „de la unchi la nepot" sau în forma mişcării calului de şah. Prin aceasta îşi propuneau să arate că la fiecare nouă etapă din evoluţia literaturii înnoirea se realizează prin trecerea în poziţie centrală a unor forme literare care pentru cei din etapa precedentă nu fuseseră decît nişte manifestări marginale. In această manieră se realizează schimbările, deci nu printr-o moştenire directă, de la cei care ocupă poziţia principală de la un moment dat, ci prin moştenirea de la ceea ce fusese mai înainte o şcoală sau o tendinţă artistică marginală, de la un „unchi"[3]. Intervenţia era binevenită, era o replică la o liniaritate uniformizatoare a istoriilor literare. Dar formula propusă cuprinde, la rîndul ei, o uniformizare. Potrivit acesteia, la fiecare nouă evoluţie nepotul va fi moştenitorul unui unchi şi un nou unchi va transmite moştenirea viitorului nepot ş. a. m. d. Sau, după fiecare mişcare a calului de şah se ajunge la o poziţie de unde va porni o mişcare de aceeaşi formă. Secvenţele sînt identice şi, în locul perfectei liniarităţii cronologice vom avea o succesiune regulată de episoade identice.

Constructele sînt concepte bipolare şi se deosebesc fundamental de conceptele propriu-zise. Constructele nu reflectă proprietăţile realităţii, nu sînt nici unităţi de măsură. Ele doar introduc un principiu de coerenţă, asigură coordonatele necesare în mulţimea impulsurilor care ne asaltează conştiinţele. Sînt punctele cardinale ale vieţii noastre.[4] Constructul care oferă imaginea liniară, compactă, egală cu el însuşi a timpului domină şi în istoriile literare, aşa cum a fost un timp îndelungat principiul istoriei generale. Timpul este un construct care beneficiază de toate esenţializările şi „clarificările" raţiunii. Viaţa ne arată că trăirea timpului nu e uniformă, pentru fiecare dintre noi există perioade mai dense şi mai intense de timp, precum există şi perioade diluate, în care aproape nu trăim. Nu trebuie să reducem însă o dimensiune cuantificabilă la o realitate psihologizantă şi psihologizată, greu de pus de acord între indivizi. Creaţie imaginară, eficientă în majoritatea cazurilor, constructul nu mai este de ajutor cînd este vorba de sfera spiritualului. Oricum, uniformitatea, regularitatea, liniaritatea pe care le introduce în cazul reprezentării timpului sînt tot mai mult puse sub semnul întrebării. Respinge timpul istoric tradiţional Michel Foucault şi alţi gînditori care subliniază artificialitatea liniarităţii care împiedică evaluarea fenomenelor în complexitatea lor. Despre lipsă de omogenitate, fracturi, contradicţii, regrese, ciocniri necontrolate , fragmentări ş. a. m. d. vorbeşte Foucault chiar în *L'Archéologie du savoir*[5]. Istoria generală şi-a schimbat în ultimele decenii perspectiva, pentru a se apropia cît mai mult de realitate. De altfel, în exerciţiul practic al cercetătorilor literari era inevitabil ca această lipsă de omogenitate a timpului istoriilor literare să fi fost percepută pînă acum. Un exemplu uşor de urmărit este chiar acela oferit de *Istoria…* lui G. Călinescu. Proiectul criticului era acela de a oferi „o istorie completă" a literaturii noastre, o istorie care să arate la fel ca marile istorii ale literaturilor europene, pentru a demonstra consistenţa literaturii române. In acest scop, acolo unde ajunge la etape lipsite de densitate, „inventează" pentru a-şi duce la bun sfîrşit planul, acela de a prezenta o istorie liniară, egală, aşa cum literatura noastră nu putea fi,

[3] Viktor Sklovski, *Literatura vne „siujeta",* în *O teorii prozî*, Moskva, 1929, p. 227.
[4] Constantin Pricop, *Marginea şi centrul*, p. 108.
[5] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir,* Gallimard, 1969.

cum nu poate fi nici o altă literatură… In mod firesc în literatură o astfel de liniaritate nu există. Avem perioade cu o intensă activitate creatoare, cu un număr mare de opere importante şi autori semnificativi, cum avem şi perioade în care în literatură nu se întîmplă mare lucru. Nodurile semnificative, nucleele definitorii au configurații diferite pentru fiecare moment important în parte. Nu pot fi reprezentate „liniar". Aceste nuclee se succed, iar succesiunea lor poate da o idee despre ce înseamnă istorie în acest domeniu. Analiza fiecărei unități în parte poate să aducă la un loc un număr semnificativ de valori estetice, dar aceasta nu mai este o evaluarea axiologică, „de sus", a unei tradiții acceptate. Asemenea noduri nu pot fi egale, nu pot fi nici comparabile, fiecare are structura lui, cu o dinamică proprie. Ele sînt unite, diacronic, de etapele puțin semnificative.

O întrebare poate să privească modul în care pot fi identificate aceste nuclee, cum vor fi ele plasate în timp ş. a. m. d. Există fără îndoială semne care evidențiază fără dificultate nucleele mai importante ale unei arii culturale. E uşor să fie percepute ca nuclee de mare importanță pentru literatura română următoarele noduri: 1. momentul Eminescu, în care se concentrează numeroşi scriitori români de primă mărime (Eminescu, Creangă, Caragiale, Macedonski, Maiorescu, Slavici); 2. nucleul alcătuit de scriitorii născuți la sfîrşitul secolului 19, între 1880 şi 1900 (Arghezi, Sadoveanu, Ion Barbu, Blaga, Bacovia); al celor care se afirmă în deceniile interbelice (M. Eliade, Cioran, M. Vulcănescu, Vasile Voiculescu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Gib Mihăescu), aşa-zisa generație 60 şi, ultimul nod important în ordinea succesiunii, aşa-zisa generație 80. Criteriul principal este cel al valorii artistice. Se află în aceste nuclee autori de maximă importanță. Inclusiv un studiu statistic ar putea confirma existența acestor noduri de referință. Nucleele au ramificații spre tot ceea ce le determină – incluzînd ramificații spre alte literaturi. Există episoade în care influențele externe au jucat în poezia, proza şi critica noastră un rol esențial (simbolismul, noua critica franceză, postmodernismul – pentru a ne referi doar la cîteva momente importante); iar fără examinarea punctelor din care provin principalii vectori, nu vom înțelege precis propria noastră literatură.

In acelaşi nucleu pot exista sub-nuclee, în evoluții etajate, cu opțiuni estetice divergente. Pe de altă parte, nuclee consistente sînt de detectat nu doar la nivelul valorii, ci şi la acela al altor realități importante ale fenomenului literar – noduri în care se manifestă concentrare tematică, schimbare a procedeelor, reformare imagistică ş. a. m. d. Acestea pot să coincidă, sau pot să nu coincidă cu principalele nuclee axiologice. Modernizarea susținută de E. Lovinescu şi de criticii care îl urmează are loc în acest nod. Arghezi realizează în acelaşi moment trecerea poeziei de la solemnitatea la care o deplasase Eminescu la poezia gesturilor nesemnificative, ale vieții de fiecare zi. Tot aici se remarcă o prezență paralelă, ignorată de linia principală a nucleului – avangarda. Alteori împrospătarea tehnicilor literare se realizează în „noduri" care nu au o echivalență valorică – epoca simbolismului, de pildă – mai puțin consistent valoric dar important pentru înnoirile de formulă. In nodul generației 60 găsim o profuziune de tendințe, de invenție şi de recuperări.

Aceasta este perspectiva pe care o propun ca viziune asupra realității literaturii române. Nu inventar exhaustiv de scriitori şi opere. Nu adunarea lor succesivă, în linie, ca bilele de la un abac (chiar dacă unele bile sînt mai mari şi mai strălucitoare, iar altele biete mărgele nesemnificative), ci o structură dinamică, în care fiecare scriitor să se prezinte în procesul dinamic care îi stabileşte profilul şi valoarea.

ANA BLANDIANA AND POETICAL FANTASTIC TENTATION

Gheorghe GLODEANU, Professor, PhD, Technical University of Cluj-Napoca – Northern Baia-Mare University Centre

Abstract : Although she enjoys a special prestige among the poets, Ana Blandina, as well, is an author of some remarkable prose books like: The Four Seasons (1977), Projects of the Past (1982), The Drawer of Applause (1992), Nightmair Imitation (1995), The melt city and Other Fantastic Stories (2004). Besides the novel The Drawer of Applause, the other titles resume the novelist's first two volumes of stories . After she sang, in the same way as Antonio Vivaldi, the four seasons, the second volume of short prose Projects of the Past brings together eleven narratives with metaphoric titles , some of them sending to fantastic: Schematic wound, The Flying Consumers, At the Countryside, Reportage, The Dreamed, Projects of the Past, Evening Gymnastics, Nightmair Imitation, Theatre Lesson, Angel's Dress, The Ghost Chirch.

Keywords: fantastic, unusual, mistery, fabulous, imaginary

Deşi se bucură de un prestigiu deosebit în rândul poeților, Ana Blandiana este şi autoarea unor remarcabile cărți de proză, precum: ***Cele patru anotimpuri*** (1977), ***Proiecte de trecut*** (1982), ***Sertarul cu aplauze*** (1992), ***Imitație de coşmar*** (1995), ***Oraşul topit şi alte povestiri fantastice*** (2004). În afara romanului ***Sertarul cu aplauze***, celelalte titluri reiau primele două volume de povestiri ale prozatoarei. După ce a cântat, asemenea lui Antonio Vivaldi, cele patru anotimpuri, cel de-al doilea volum de proză scurtă, ***Proiecte de trecut***, reunește unsprezece narațiuni cu titluri metaforice, dintre care unele trimit la fantastic: ***O rană schematică, Zburătoare de consum, La țară, Reportaj, Cel visat, Proiecte de trecut, Gimnastica de seară, Imitație de coşmar, Lecția de teatru, Rochia de înger, Biserica fantomă*.**

Scurta narațiune intitulată ***O rană schematică*** se apropie de fantastic prin dialogul purtat în jurul unui delfin rănit, aruncat de valuri pe malul mării. Parcă ar fi vorba de un obiect artizanal, de o variantă acvatică a lui Zdreanță, câinele arcimboldian zugrăvit de către Tudor Arghezi. Relatarea surprinde prin amestecul dintre regnuri, dar şi prin postura insolită de personaj-martor a mamiferului, care ascultă comentariile ironice ale celorlalți. Delfinul care se confesează şi comentează ironic dialogul celor din jur amintește de ***Colocviul câinilor*** de Cervantes**.** La un moment dat, se vorbeşte de rană ca de un argument al autenticității, dar şi această opinie este repudiată curând, considerându-se că e vorba doar de o rană artificială, falsă. Dialogul dintre tată şi fiu se dovedeşte semnificativ, deoarece ilustrează raportul dintre real şi artificial: *„- Ne-am pervertit de tot, nu mai suntem în stare să deosebim o vietate de o copie nenorocită de plastic. Ne-au învățat să ne bănuim într-atât unii pe alții, că am ajuns să suspicionăm până şi natura. Nici viața nu mai suntem în stare s-o recunoaştem, într-atât ne-am obişnuit cu falsurile şi surogatele".* Perfecțiunea absolută este identificată în natură, în timp ce artefactele sunt considerate doar nişte copii degradate.

Narațiunea ***Proiecte de trecut*** reuşeşte să atragă atenția deja prin afirmația şocantă din titlu. Este vorba de o insolită proiecție în trecut, ce plasează evenimentele în sfera fantasticului. Deşi este vorba de o narațiune la persoana întâi singular, personajul-narator ne avertizează asupra faptului că *„Ceea ce voi povesti nu mi s-a întâmplat mie”.* Evenimentele sunt plasate pe vremea copilăriei celei care relatează întâmplările, întâmplări a căror gravitate nu a putut fi înțeleleasă la vremea respectivă. Interesantă este răsturnarea pe care o propune prozatoarea. Nu balaurii, zmeii, fantomele sau vrăjitoarele din basme sunt personajele fabuloase care produc spaimă, ci realitatea cea mai dură, „teroarea istoriei”. Într-o perioadă istorică în care totalitarismul ajunge la apogeu, groaza este provocată de cuvinte precum *Bărăgan* sau *a ridica*. Personajul-narator menționează faptul că nu a trăit în mod direct evenimentele povestite, dar ele li s-au întîmplat unor oameni pe care i-a cunoscut înainte şi după aventură. Povestea începe într-o zi de octombrie a anului 195... şi se termină 11 ani mai târziu, odată cu întoarcerea personajelor la casele lor. În ciuda suferințelor îndurate, concluzia dramei trăite de către săteni rămâne, totuşi, optimistă: nici o politică nu poate împiedica mersul firesc al vieții. Relatarea descrie o nuntă de coşmar, unde opulența de pe mese se găseşte în vădit contrast cu starea socială a nuntaşilor. Teroarea istoriei se face însă resimțită din plin, sărbătoarea transformându-se într-un veritabil coşmar. Fără să li se dea explicații, țăranii sunt îmbarcați în tren şi duşi departe. Spre deosebire de alte texte, în ciuda plonjării în imaginar, narațiunea are mai multă consistență datorită prezenței epicului, a radiografiei sociale acide a anilor 50. Nouă oameni sunt deportați în Bărăgan, fără a avea dreptul să se apropie de vreo localitate. Protagonistul întâmplărilor este unchiul Emil, cel care, ulterior, povesteşte întâmplările. Ana Blandiana descrie o lume pe dos, în care valorile sunt răsturnate, o lume traumatizată, subjugată de istoriei. Nunta devine un eveniment crucial, ce desparte două lumi şi două momente semnificative ale existenței protagoniştilor. Pentru cei deportați, Bărăganul devine un spațiu insular, iar ei sunt nişte naufragiați ai soartei. Narațiunea descrie o adevărată „arcă a lui Noe” a obiectelor luate cu ei de către nuntaşii-deținuți, obiecte care reuşesc să îi salveze în pustietatea câmpiei. Ana Blandiana descrie membrii grupului condus de către unchiul Emil, profesorul de istorie. Narațiunea la persoana a treia singular alternează cu confesiunile directe ale personajului martor, evenimentele fiind povestite şi judecate din perspectiva prezentului. Textul prezintă un exercițiu de supraviețuire, realul devenind fantastic prin duritatea lui. Unchiul Emil îşi caracterizează povestirea, o relatare în care realul începe să se amestece cu fabulosul: *„Chiar şi mie – cel care am trăit atunci – încep să îmi scape nuanțele exacte ale realității aceleia…* Ana Blandiana zugrăveşte nişte întâmplări extraordinare, provocate de o anumită epocă istorică. De aici apropierea de fantastic, dar mai ales de absurd. Recăderea în istorie se petrece după 11 ani de izolare, când supraviețuitorii grupului sunt anunțați că se pot întoarce la casele lor. Important se dovedeşte finalul narațiunii, deoarece explică titlul şi tehnica narativă utilizată. În mod treptat, viața îşi reintră în drepturi. Rămâne însă puterea imaginației şi a amintirii de a înfrumuseța lucrurile. Este exact ceea ce propune şi V. Voiculescu în finalul narațiunii ***Lostrița***: *„Idealizate din ce în ce mai disproporționat pe măsură ce îmbătrânea* (se afirmă despre unchiul Emil), *opunea suferințele violente ale acestei experiențe-limită mediocrității traiului din prezent, construind cu voluptate şi neobosit tot mai fantastice şi tot mai ideale proiecte de trecut”.*

Citită azi, narațiunea ***Zburătoare de consum*** reprezintă o radiografie acidă a societății totalitare. Obosită de cozile de la ouă şi carne, Doamna L. se hotărăşte să țină o cloşcă pe

balcon. În plină criză de alimente, un bătrân îi oferă nişte ouă neobişnuite, mai mari decât cele tradiționale, pentru „zburătoare de consum". Pornind de la cele 12 ouă, eroina visează la o independență economică totală de sinistrele cozi ale epocii, de societate. Cuibarul e încropit într-o cutie de televizor, din plăci aglomerate şi plasă de sârmă. Din când în când, naratorul intervine în text, comentând sau anticipând evenimentele. Având în vedere subiectul abordat, asemănările cu celebra narațiune a lui Al. Macedonski, ***Între cotețe,*** nu pot fi ignorate. În mod treptat, elementele stranii pătrund în text. Ouăle miraculoase nu sunt numai mai mari decât cele obişnuite, dar şi clocitul lor durează mai mult decât cele trei săptămâni obişnuite. Efectul fantastic se naşte din prezența unor întâmplări neobişnuite. Din ouă nu ies pui obişnuiți, ci embrioni umani. Recursul la numerele magice pare să justifice evenimentele. Bătrâna profesoară de filozofie achiziționează douăsprezece ouă şi descoperă miraculol naşterii la ora şapte fară şapte minute. În confruntarea dintre logică şi absurd, acesta din urmă pare să aibă propria lui rațiune. De aici prezența unor afirmații ce justifică proiecția în fantastic: *„realitatea nu se prea sinchiseşte de acceptarea sau neacceptarea ei"*. Zugrăvind naşterea unor bebeluşi cu aripi, Ana Blandiana se apropie de povestirile extraordinare ale lui Poe, dar şi de ***Metamorfoza*** lui Kafka. Nu lipseşte nici ironia la adresa romanelor polițiste, schematice şi transparente, în care deznodământul poate fi anticipat deja din primele pagini. Ființele stranii descrise de către prozatoare par copiile unor ființe miraculoase din albumele de artă din secolele 16 şi 17 italian. Răsturnarea datelor problemei amplifică efectul fantastic. Nu realitatea este cea care reprezintă modelul suprem al artei, ci arta se impune drept model al realității, transformând-o. Din cele 12 ouă miraculoase, în loc de păsări de carne şi ouă, ies 12 îngeri, cu care profesoara de filozofie nu ştie ce să facă. În plus, întâmplarea contrazice viziunea ei materialistă despre lume şi viață. Personajul are un coşmar în care devoră un ou şi unde i se reproşează că a mâncat un înger. Scena de canibalism este şocantă, după cum şocantă este şi prezentarea îngerilor miniaturali în cadrul şedinței de consiliu profesoral.

Gimnastica de seară este povestea unui *Passe-Muraille,* a unui personaj cu puteri oculte, care reuşeşte să deschidă zăvorul de la uşă fără cheie. Este vorba de un prestidigitator care trăieşte sub regimul măştii, deoarece se teme să nu i se descopere talentul. Continuă să se comporte asemenea unui om obişnuit, pentru a nu fi deconspirat. Perceperea lumii prin simțuri îi oferă posibilitatea de a avea o imagine mai concretă asupra realității. Pe parcurs, aflăm că narațiunea zugrăveşte sosirea unui înger pe pământ. Acesta are o misiune punitivă, pe care nu o poate îndeplini, deoarece, muncind alături de oameni, el trece printr-un proces de umanizare. Imitându-i pe muritori, descoperă binefacerile somnului şi ale visului. Acomodându-se la existența terestră, aripile i se atrofiază, devenind inutile. Fantasticul este dat de prezența unui personaj supranatural care, în mod paradoxal, săvârşeşte cele mai banale gesturi. Ele devin insolite deoarece sunt săvârşite de către un personaj insolit. Parcă un înger din lirica lui Voiculescu sau din proza lui Marquez ar fi coborât pe pământ.

Deja titlul narațiunii ***Imitație de coşmar*** trimite la fantastic. Tot titlul ne previne însă asupra faptului că avem de-a face doar cu o imitație şi nu cu un coşmar autentic. Relatarea se dovedeşte însă importantă şi pentru că pune problema raportului dintre vis şi realitate. Coşmarul este trăit cu maximă intensitate, motiv pentru care el pare extrem de real. Interesant e şi faptul că personajul-narator îşi asumă identitatea autoarei. Totul i se pare „prea" real, iar acest hiperrealism apropie întâmplările povestite de fantastic. Personajul-narator trăieşte un eveniment insolit: este agresat de o matahală. Oamenii privesc ca la teatru, dar nimeni nu îi

sare în ajutor, nici măcar colegul de redacție identificat în mulțime. Pentru a atrage şi mai mult atenția, naratorul îşi dezvăluie adevărata identitate. Prezența Anei Blandiana în text sporeşte şi mai mult prezența straniului. Cu toate acestea, nimeni nu o ajută şi nu ştie de ce. Eroina trăieşte o întîmplare stranie, apoi caută explicații: *„O clipă avui impulsul să mă întorc şi să fug, dovedindu-mi astfel că sunt într-adevăr liberă, în clipa următoare însă îmi dădui seama că nu voi fi în stare să-mi explic de ce, pe durata acelui coşmar, nu am fost. Şi mă oprii”.*

Nuvela ***Lecția de teatru*** se dovedeşte importantă deoarece pune problema condiției spectacolului. O precizare esențială se face în final, când aflăm că, pentru Ana Blandiana, povestirea fantastică seamănă cu dezlegarea unui rebus. Meditațiile despre arta spectacolului amintesc de proza fantastică a lui Mircea Eliade, de narațiuni precum ***Adio!, Incognito la Buchenwald, Uniforme de general, Nouăsprezece trandafiri.***

Relatarea are structură circulară. Povestirea se deschide cu sosirea personajului-narator într-un sat şi se încheie cu plecarea acestuia după experiența insolită pe care o trăieşte. Ana Blandiana descrie un fenomen caracteristic industrializării forțate din timpul totalitarismului: navetismul. Aflat în căutare de noi „experiențe de viață”, un cunoscut om de teatru descinde la țară, la invitația lui Virgil Ostahie. Evenimentele se petrec sub regimul nocturn al imaginarului, fiind prezentate din perspectiva subiectivă (dar extrem de intensă) a unui personaj-martor. Totul pare straniu: casa, gazda, interiorul plin de necunoscuți. Regia atentă aminteşte de teatrul popular, în care personajele trăiesc sub regimul măştii. Eroul-narator asistă la un ritual ce păstrează ceva din atmosfera misterelor antice. Partea a doua a narațiunii oferă explicațiile logice ale faptelor, distrugând astfel efectul fantastic creat cu grijă până atunci. Pentru a fi înțeles, Ostahie montează un spectacol pornind de la obiceiurile locului, după care, la priveghi, două persoane (costumate în înger şi în demon) sunt puse să vorbească despre faptele bune şi rele ale mortului. Ritualul de înmormântare are rolul de a transmite un mesaj secret. Există însă două coduri distincte ale povestirii, de unde şi dificultățile de receptare. Este vorba de codul realist şi de cel simbolic.

Dincolo de povestea fabuloasă despre biserica plutitoare, ce reiterează într-o manieră personală poveştile despre corăbiile fantomă de odinioară, narațiunea intitulată ***Biserica fantomă*** reuşeşte să surprindă prin ideile vehiculate despre fantastic. Din această perspectiovă, incipitul textului se dovedeşte elocvent: *„Există atâtea feluri de fantastic, încât nu e de mirare că unele dintre ele pot să treacă uneori drept realitate. Realitatea însăşi îşi lărgeşte câteodată cu aroganță hotarele şi atunci zonele încărcate rămân – pentru ani, decenii şi chiar secole întregi – ambigue, de o apartenență incertă. Apoi, prin cine ştie ce întâmplare, sau numai prin eroziunea obişnuită a timpului, dubla lor natură îşi estompează de la sine una dintre laturi şi fâşia echivocă recade într-o parte sau în alta a hotarului, însoțită numai de uimirea că a putut altădată părea altfel. Desigur, nici scurgerea realității în tiparele fantasticului, nici invazia fantasticului asupra realității nu pot duce – un ochi versat şi capabil să depăşească aparențele – la concluzii prea grave, simpla* ***întâmplare*** *a unui fapt nefiind capabilă să-l scoată din perimetrul imaginarului, după cum umbrele fantastice ale unei întâmplări nu sunt suficiente pentru a o sustrage pe aceasta imperiului afectivității. Între realitate şi irealitate există o linie trasată de la facerea lumii, o linie a cărei încălcare nu înseamnă nesocotirea, ci încercarea forței ei, aşa cum luarea unui drog nu înseamnă subaprecierea, ci experimentarea lui”.*

În esență, prozatoarea atrage atenția asupra apropierii dintre real şi ireal, distanța dintre ele fiind adesea scurtcircuitată. Această zonă a ambiguității, a interferențelor dintre cele două domenii este cea care duce la declanşarea fantasticului. De aici afirmația: *„Realitatea şi irealitatea coexistă paralel, independente una de alta şi indiferente chiar una alteia în cea mai mare parte a timpului. E adevărat însă că în rarele momente când se ating, amestecul lor este reciproc revelator, un element fantastic trecut prin realitate se întoarce în imaginar întărit de autoritatea acestei verificări, iar un element obiectiv ajuns în irealitate se încarcă de semnificații capabile să-i prefacă existența din care, pentru o clipă doar, a evadat".*

Incipitul amplu în care autoarea îşi prezintă viziunea despre literatura fantastică are menirea de a justifica întâmplările povestite: insolita călătorie pe apă a unei biserici de lemn. Este interesantă maniera în care un eveniment real începe să dobândească tot mai pregnante conotații fantastice, demonstrând apropierea accentuată dintre real şi imaginar. „Dar care e realitatea?" – se întreabă la un moment dat personajele Anei Blandiana, iar întrebarea se dovedeşte esențială pentru circumscrierea viziunii sale despre fantastic. Apropierea dintre real şi fabulos, dintre realitate şi vis dă naştere unei proze ingenioase, situate sub pecetea imaginarului, în care se simte talentul unui poet de excepție.

Bibliografie selectivă

Blandiana, Ana, *Imitație de coşmar*, Editura Du Style, Bucureşti, 2005.
Caillois, Roger, *Eseuri despre imaginație.* În româneşte de Viorel Grecu, Prefață de Paul Cornea, Editura Univers, Bucureşti, 1975.
Caillois, Roger, *În inima fantasticului.* În româneşte de Iulia Soare. Cuvânt introductiv de Edgar Papu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975.
Dan, Sergiu Pavel, *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări şi analize*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.
Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală,* Traducere de Marcel Aderca, prefață şi postfață de Radu Toma, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul,* Traducere din limba franceză de Muguraş Constantinescu şi Anişoara Bobocea, Editura Nemira, Bucureşti, 1999.
Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, traducere de Virgil Tănase, prefață de Al Sincu, Ed. Univers, Bucureşti, 1973.

THE AESTHETIC OF THE "LIVING MAN" AND THE CONFLICT OF REPRESENTATIONS

Sabina FÎNARU, Associate Professor, PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The paper The Aesthetic of the "Living Man" and the Conflict of Representations analyses the play A Spiritual Adventure by Mircea Eliade, published for the first time in 2012. It is the first fictional text the Romanian author wrote in exile, which incorporates Eliade's concepts of authenticity and representation as shown in the texts written in Romania, and also modifies the authorial vision through a tragic dimension, an indirect reflection of personal historic experience. This is why the access to the meaning of the works composed during this new creative stage will be ciphered in a manner that Eliade called "the real concealed by appearances". The first section of the paper deals with the genesis of the text and with Eliade's vision of theatre, as reflected in his diary entries; the second refers to authenticity, present in the extra-artistic aesthetic and the artistic representation, as well as to their specific rapport of appearance and the relationship between them. The third section analyses the stake of the work, the theme of the creative life lived by modern man in history and the ways to assume an authentic human existence into the world, meant to renew him and redeem his spirit; the reification strategies of an "aesthetics of authenticity" are the problematization and disproof of the codes for traditional cultural and literary representations, as well as the representation of man in his hypostasis of product, producer, and consumer of culture. The fourth section refers to the conflict between aesthetic visions and representations.

Keywords: living man, appearance, representation, disproof, authenticity

1. The Genesis of the Text

On October 3 1946, Mircea Eliade put down the biographical circumstances that triggered the vision of the play *A Spiritual Adventure*[1] and the state of tension which finally led him to write it: "For some time now, before going to sleep, I have been tempted by the play I 'saw' one evening while I was strolling alone along the empty terraces of Estoril, in December 1944[2]. Sometimes, the temptation is so strong that it keeps me with my eyes wide open in the dark more than an hour, following the personae around, listening to them, trying to perceive their visages as clearly as possible. If I started working on it, I think I would complete it in a couple of days. But I promised myself not to undertake anything else until I have finished the first chapter of *Prolegomena*"[3].

[1] The four-act play *A Spiritual Adventure* was written in Romanian and is still in manuscript form. It was Professor Mac Lincott Ricketts who first translated it into English and published in "Theory in Action", Volume 5, no. 1, January 2012. Our paper quotes from the English version.

[2] The text of *A Spiritual Adventure* distanced itself from the initial version against its author's will; it was supposed to be titled *Eurydice*, but the plot altered "in a way that was not convenient" – as noted by the diarist on October 16, in Mircea Eliade, *Jurnal* / [*Journal*] (I-II), Humanitas, Bucharest, 1993, p. 90; only on October 30 did he come up with the title *A Spiritual Adventure* (see *Ibidem*, I, p. 93)

[3] *Ibidem*, I, p. 90

On October 16 1946[4], Eliade finished writing the play "in his head"; on November 10[5], he edited, copied and proofread it, and was at the time "dissatisfied with Act I, pleased with Act II and III, and enthusiastic about Act IV"; on November 12[6], he reviewed and completed it. Reading the play again in 1951, Eliade would be disappointed[7] on account of its "awkward tone", despite the interesting subject.

Although aware of his lack of "calling for playwriting"[8], Eliade revisited the "'theatre' question" in his prose, because it "afforded him the possibility to bring forth a 'new way' of making the most of the drama show", whose "secret" lies in the "techniques by which actors and viewers are projected into a 'space-time' continuum, inaccessible to daily experience", and through which the "human condition is surpassed"[9].

Eliade's concern for theatre is oriented toward both avant-garde theatre and the initiatory experience of the sacred; in his [*Journal*], he speaks about Artaud's theatre and its spectacle as of a "spiritual exercise"[10], involving the psycho-physiological communion of its troupe, who broke with the contingent space and scandalized the viewers; thus, during the "concentrated time of the show", the actor purifies himself, "leaves the historical time (chronological present) and enters a different temporal rhythm", a karmic one, "embodying and existentially updating so many human types". Perceived as such, the dramatic show, as ritual related to the myth of Dionysus, the Orphic religious rituals and the cult of the dead[11], becomes an image of the cosmic game, enveloped in stage symbolism and invested with sacredness.

The jottings in the [*Journal*] demonstrate that the vision and composition of *A Spiritual Adventure* occurred in conjunction with tragic biographical elements (his wife's death in November 1944, World War II and his break with his home country by assuming the exile in France) as well as with his scientific and philosophical preoccupations at the time (he was writing the *Prolegomena* to the *Morphology of religions*, the new French version of *Yoga* and Shamanism*: Archaic* Techniques of Ecstasy).

Finally, while writing the play, Eliade also mentioned the difficulty to break away with his "poisonous passion for erudition" and his intellectual communication with the friends who, one way or another, kept his ties with his home country[12] or with the places where he lived "in freedom", as if in paradise. Two such discussions are worth mentioning in relation to Eliade's preoccupations at the time. The former (November 1st), held with a "young Romanian", refers to the importance of the "Criterion" group between 1933-1937, similar to the existentialist vogue in contemporary Paris. The latter (October 28) refers to a dialogue with the former director of the French Institute in Bucharest and to the problem that

[4] *Ibidem*, I, p. 94
[5] *Ibidem*, I, p. 95
[6] *Ibidem*, I, p. 94-95
[7] *Ibidem*, I, p. 204
[8] *Ibidem*, II, p. 153
[9] *Ibidem*, II, p. 154
[10] *Ibidem*, I, p. 602
[11] *Ibidem*, I, p. 306
[12] Between October 1 and November 13, Eliade quotes the following people in his journal: Mihail Şora, Mihail Sebastian, Emil Cioran, Nicolae Herescu, Anton Golopenția, Octavian Vuia, George Ulieru (entries for Romania), Bostanian (entry for Spain) and Ananda Coomaraswamy (entry for India).

concerned him, the destiny of the elite and the "restoration of Western man", who "must become incarnate and truly occupy the body he possesses, in an act of self-incorporation".

2. Authenticity, Extra-Artistic Aesthetics, and Artistic Representation

Eliade's theory of authenticity means much more than the literature of experience and the use of a narrative technique. It is because the soteriological value of discourse practice bestows ontological meaning upon knowledge, which makes it a "technique of the real" and an initiation into one's own destiny[13]. Similar to other previous novels by Eliade, *A Spiritual Adventure* is a text that fulfills an ontological function outlining the pathway to the truth of being, in a process of inner clarification. This play is also a turntable of Eliade's literature which, on the one hand, incorporates his vision of authenticity and representation in the novels written in Romania, while, on the other hand, it alters the vision from the "Romanian" period (the comic and fantastic vision), incorporating the tragic as an indirect reflection of personal historical experience into the dramatic, the familiar mood of his literature. This is why access to the meaning of this vision will be ciphered in a manner which he called the "camouflage of the sacred into the profane" in the history of religions. This text, still in manuscript form[14], is the first in the category of "mythical" texts written in exile[15], both expressing the same state of mourning, present in the [*Portuguese Journal*][16], lamenting for the loss of two loves: Nina Mareş and Romania.

The actual experiences from Eliade's literary text reflect man in his double hypostasis, as product of historical events, placed on the coordinates of materialistic determinism, but also as a result of commitment to a certain cultural history[17], which searches for answers to fundamental questions to man: the meaning of life and death, his position in the universe, surpassing the human condition etc. This is why in Eliade's representation of the world the ancient hierarchical thinking intersects with the horizontal one, while the written text itself initiates the reader[18] with a view to acknowledging the "real concealed by appearances"[19]. The theme of modern man's creative life against the background of history and the paths toward the assumption of an authentic human existence into the world, that renew man and save him spiritually, represent the stake of Eliade's discourse. Consequently, in the reification strategy of an "aesthetics of authenticity" utmost importance is given to the problematization and disproof of the codes for traditional cultural and literary representations, both mimetic and psychologizing, as well as to the representation of the "new" man in his hypostasis of product, producer, and consumer of culture.

---

[13] The writing of this play shares the same meaning with the writing of the novel *Întoarcerea din rai* [*Return from Paradise*] (1934); Eliade wrote in his *Memorii* / [*Autobiography*]: "Pavel Anicet had to find the solution to his problem in order to help me find a solution to mine. I had to write *Return from Paradise*." (Humanitas, Bucharest, 1991, I, p. 281); see Sabina Fînaru, *Eliade prin Eliade* / [*Eliade through Eliade*], Univers, Bucharest, 2006, p. 80-97.

[14] Mircea Eliade wrote all his literary works exclusively in Romanian.

[15] Eugen Simion, op. cit., p. 50

[16] Mircea Eliade, *Jurnalul portughez şi alte scrieri* / [*The Portuguese Journal and Other Writings*], (I-II), Humanitas, Bucharest, 2006

[17] Mircea Eliade, *Jurnal* / [*Journal*], *ed. cit*., I, p. 355

[18] In this respect, Eliade notes in his [*Journal*]: "Truth be told, in my case, the obsession for the metaphysical and the biological leaves no room for any other problems.", I, p. 22

[19] *Ibidem*, I, p. 299

In Nicolai Hartmann's *Aesthetics*[20], human nature and interpersonal relations are "impregnated with the aesthetic"; even though they are both situated outside art, they are endowed with ontological depth because our consciousness capitalizes on them in their capacity as support for the assets that engender the aesthetic attitude (be they utilitarian, moral, magic or religious etc.). The "living man as object of beauty" acquires aesthetic value through contemplation; this presupposes the capacity to capture intuitively the moral values and qualities from the outer appearance and behaviour, in a global representation of the "soul icon", perceived as an "aesthetic appearance rapport". "It is in the essence of appearance", Hartmann claims, "that something real may also appear in the likeness of something unreal"[21]. This rapport appears as interpretation at the pole of reception and is characterized by the transparency of the "front plane" (the outer form) for the manifestation of the "back plane" (the inner form), beyond which lies the intentionality of human and artistic action, in an unreal plane. Therefore, the human relations/mores as part of human interiority are not restricted to the ethical contents but, in their sensible appearance, are perceived aesthetically by their degree of adequacy (greater or smaller) between the outer and the inner form, as an expression of interior plenitude; when the aesthetic sentiment of form detaches itself from life's natural sentiment, dominating the vital values of the organic being, there appears the understanding of spiritual beauty[22].

Referring to the extra-artistic aesthetic, Vasile Morar[23] is of opinion that in the matter of inter-subjective relationships the falling in love is similar in form to art; the two are similar in at least two aspects out of the four identified by Tudor Vianu in his [*Aesthetics*]: the isolation and the idealization of the lover's appearance. Meanwhile, in the joy caused by the other's presence, the falling in love asserts a quantum of sacredness, as stated by Kant[24]. This quantum of sacredness belongs to both moral conscience and aesthetic sensibility, and is a triumph over the vital plane.

3. Man as Cultural Product, Producer, and Consumer: Denying the Codes of Representation

In Eliade's literature, the aesthetics of authenticity has at its core the "living man as object of beauty". It targets the authentic inter-subjective communication of the souls that open in their relationships to ethical and aesthetic values, and achieve, together with the vital values (physical and psychological), the integral being, who harmonizes the contradictions between the physical/biological dimension and the metaphysical/spiritual dimension, both of them genuinely inherent to the human condition. To modern man, this signifies the retrieval of a "cosmological dimension"[25], with a view to securing spiritual salvation. Thus, authenticity amounts to a moral, ethical, and aesthetic content which pleads directly for a new humanism.

---

[20] Nicolai Hartmann, *Estetica* / [*The Aesthetics*], Univers, Bucharest, 1974
[21] *Ibidem*, p. 150
[22] *Ibidem*, p. 151
[23] Vasile Morar, *Estetica. Interpretări şi texte* / [*The Aesthetics. Interpretations and Texts*], in ebooks.unibuc.ro/filologie, p. 1
[24] Immanuel Kant, *Critica raţiunii practice* / [*The Critique of Practical Reason*], Editura Ştiinţifică, Bucharest, 1972, p. 171
[25] Mircea Eliade, *Jurnal* / [*Journal*], ed. cit. , I, p. 79

This is why this contents is hypostatized in the characters' romance in *A Spiritual Adventure*, which takes various material shapes (from carnal and sentimental love to idealized and consumerist love, all the way to complete love) and interpersonal forms (engagement, matrimony, adultery, divorce).

Similar to his entire literary prose, the four-act play *A Spiritual Adventure* is structured according to several planes: the real plane (where the erotic plot appears at thematic level), the magical plane (the most developed one, which interrelates the thematic plane and the fictional storyline; the circularity of the life-art relationship and the critique of the world's representation), and the mythical plane (inextricably linked to the creator's vision). They are organized concentrically and develop parallel scenarios surrounding the main characters, Ştefania, Tudor Manciu, and Mihai Barbura. At the play's end, these planes are unified into a symbolic/potential plane, belonging to a second degree reality, wherein the themes of salvation and achievement of freedom are joined together. In the reader's mind, they relativize previous representations of life, of man and his knowledge, disclosing not only the impossibility of understanding them but also their boundless richness and beauty; both literary texts by Eliade and his essays on the aesthetics of authenticity rely on this form of relativization. Between the planes of fictional reality and the strata of artistic and human representation (that Hartmann spoke of) there is a subtle parallelism, extremely telling for the so-called *intentio auctoris*.

The thematic storyline is seconded by a fictional storyline which problematizes the original creative vision of literary tradition, transformed into a degraded aesthetic code, by imitation and overuse; turning this vision into a cliché is subjected to critique/disproof, while, on the other hand, the literary text proposes a change of paradigm for the literature of the future, adapted to postmodern man, the inhabitant of a mobile globalized society, thus marked by tensions caused by multiculturalism[26], undermined by skepticism, and threatened by nothingness, by loss of its memory and values.

Thus, the change of perspective regarding the fiction's dominant feature starts from the question "How can I interpret the world?"[27], and targets precisely the ontological dimension of characters. The playwright-author feels that at the intersection point between his play's fictional present and the legacy of literary tradition he failed to find answers to the already written play; this is why he searches for these answers in the reactions of his female characters, whom he integrates into patterns. In Act I, the ironic attitude toward "predestined language", the leitmotifs and the gestures of erotic seduction described by Manciu for Lucia, giving her a picture of Ştefania and Barbura taking a stroll, represent a parody of the Romantic aesthetic code, turned into a cliché: "Manciu: *Only Ştefania is not what is called a woman. She's something more – and something less, at the same time* (…) *I believe they've told each other their life stories. That's the way it usually happens. Confessions, deep, liquid looks, the first prolonged hand-holding*..." (I, p. 8, 12)

But the polemic moves from the horizon of expectation of the regular consumer of literature, which the young playwright satisfies and cynically satirizes at the same time, toward the producer; the discourse of the implied author parodies Manciu's speech in Act II,

[26] Virgil Nemoianu, *Are postmodernismul substanță? /* [*Has Postmodernism Any Substance At All?*], in „Convorbiri literare", February 2011, no. 2, p. 11
[27] Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă /* [*Postmodernist Fiction*], Polirom, Iaşi, 2009, p. 30

when he confesses his attraction to Ştefania, the "spiritual woman" and embodiment of Dante's Beatrice type, and his would-be attachment to the culture of chastity and sacrifice: "Manciu (taking a firm step closer to her): *I believed* (…) *that you were an ethereal apparition, suave, descended from somewhere in the dreams of a poet. And from the dreams of a mediocre poet, at that, who was ashamed of his body, ashamed of his desires!* (…) *I'd succeeded in that detestable performance that enchants you women* (…) *That's why you liked me then: because I embodied your ideal of spiritual nobility*" (II, p. 26). Imagining the world in forms/appearances, the artist discovers that her purpose in this world leads to a tragic predicament, experiencing infernal decomposition, disillusionment and disgust. At the end, he finds the response he had been long searching for, the response that would "crush Ştefania" and make her "to fall on [her] knees and beg for mercy": "Manciu: *You're known in all the bars, you've lived the life of a hysterical and sentimental slut – and you call this a «spiritual adventure»?!* (…) *But, you know, that's been done before. It's nothing new. And it's rather vulgar… Alcohol, sex and philosophy…*" (IV, p. 54, 56).

The relativizing and aesthetically innovative perspective is also upheld by the way in which Eliade deconstructs the relationship between his characters and their structure. They appear to be experiencing a generalized conflict with one another, both at thematic surface level and at deep fictional level. The strategy of undermining and derealizing the characters' representation contains a certain imprecision in delineating their true identity: an obscure genius crowned with a laurel wreathe, whose life is surrounded by contradictory rumours (Mihai Barbura); an orphan girl with an unknown surname who becomes a subject for gossip on account of her change in behaviour at the end of the play; a successful writer and a Don Juan whose relation with the women in his life is at best ambiguous, before he disappears without a trace (Manciu).

Furthermore, the author resorts to several *qui-pro-quo* strategies and to the (re)duplication technique, whose function is to contradict and dissolve their apparent identity. Thus, at the level of thematic storyline, the multiple-structure personae in Eliade's play are performed by the actors who stage the play by dramatist Manciu, while genius composer Mihai Barbura is "substituted" for by commoner Petru Baranda in Act II.

At the level of metatextual fictional storyline, the same function is performed by the intertext. The personae are displayed in their double relation: to a cultural pattern, suggested by playwright Manciu, and to a primal mythological archetype, suggested by the personae's internal logic, and opposed to the parodistic quotations from the character-author by the implied author.

Besides, the play problematizes the relationship between the characters and the author. Not only do the characters refuse the authoritarian models forwarded by the character-author, but they also replace them with other models, of opposite sense, as suggested by the *intentio auctoris*. It is this authorial intention that opens the possibility for both the characters and the reader to transpose the roles: the apparent Orpheus, torn by grief and death, is, in fact, Dionysus who, having experienced Hades (suggested by the beard he grows), exalts the joy of life and become master of arts[28] (composer Mihai Barbura); Beatrice-Eurydice appears to be a bacchant who ultimately turns into a liberated Ariadne (Ştefania); the Don Juan trickster

[28] Erwin Rhode, *Psyche*, Meridiane, Bucharest, 1985, p. 239

appears as a Pygmalion, more resemblant of Eurydice after his failure as Orpheus (Manciu): „Manciu (looking at her, unable to control his almost ravishingly obscene stare): *I pity you, I'm repelled, and yet I feel attracted to you! You have something infernally appealing about your body, your expression…* Ştefania: *That's very natural. I frequent Hell so much of the time* (…) *I've come to thank you, because, due to you, I've known Hell before dying – and because, due to you, I'll be able, in the end, to become again immortal.* Manciu: *Do you sense Orpheus approaching?* Ştefania: *I sensed him long ago. I've sensed him all the time. But he didn't find me… It was too dark, and there was too much water… But now he's caught my hand… And he won't let me go… And this time I won't look back, toward you… I won't lose him again… But I'm sorry about you, leaving you here, in this darkness, in the coldness of death, without love, without light, without hope…*" (IV, p. 56-57)

The same problematization regards the relationships author-actor-spectator and fiction-reality. The "present" receptors in the text are doubles of the characters played by actors and of playwright Manciu (former conductor-manipulator of others' destinies) who, in this capacity, refuses both the "play" suggested by the director and the outer meanings, alien to the characters' true personality and to the authorial intention as well.

Just like in avant-garde theatre, the author suppresses the convention of theatrical staging and lifts the barrier between actors and true characters turned spectators and also between stage and audience; their confrontation, staged as a battle, occurs during the rehearsal before the show, which is witnessed as spectacle by the real audience, who have just been seated and, unable to make any sense of the performance, fill with revolt. This conflict appertains to two different manners of artistic representation: one which generically evokes tragic poesy as literary art and the other which evokes the theatrical play and the performing arts.

Although by virtue of its material dimension the written text is more stable than theatrical staging, it does not evade the contradictions of a reading multiplied by the receptors' horizon of expectation; as such, the receivers' attitude varies: from Ştefania's initially credulous attitude to Lucia's sentimental, George's indifferent or Uncle Dem's hostile attitude (as he plans to sue Manciu for breach of intimacy and honour), all the way to Ştefania's final manipulatory attitude, as she tries, by symmetric reversal, to negotiate the text's partial rewriting so that the author may avoid any inconveniences and they both may be saved from the miserable destiny the playwright has already allotted them.

This maze of hypostases can be construed as an interrogation directed at the process of artistic semiosis and at the author-text-receptor relationship. The builder of this maze leaves behind a discreet Ariadne's thread as part of a strategy by which the confused reader can restore the artistic vision and the play's unity, without extinguishing its meanings: the intertext carrying a parodistic function, the compositional symmetries and parallelisms, and the thematic and typological occurrences in other texts by Eliade; it is these references that guide the receiver toward a plural, tabular reading. Thus, he/she discovers a plurality of possible ways of world representations in the text's different scenarios.

4. The Conflict of Visions and Aesthetic Representations

The characters involved in the fictional conflict belong to the specific typology of Eliade's prose and exemplify two artistic visions: the former is canonical and fatalistic,

materialized in Tudor Manciu, an avatar of Master Manole[29] and, beyond him, of the demiurge-trickster and of the creator, who resorts to conventions as prescriptions and "magical keys", while the latter is authentic, original, and optimistic – an expression of beatitude and genius, as illustrated by Mihai Barbura, a hypostasis of the Dionysian creator.

Tudor Manciu models his art and love affairs in a Procrustean manner, acting authoritatively, even despotically, in his two relationships, as lover and as artist; he limits the freedom of choice for the woman he loves both in real life and in his play, by anticipating the lovers' tragic destiny and thus suppressing the values of lived experience shared by the "living man", the actual being. The faculty of dramatic sight which transforms ethical life into aesthetic material[30] affects Manciu's moral sensibility, which engenders the cold, skeptical and ironic attitude as well as his failure in love and creation. It is only near the end that he understands that the sole fruit of this doubly joint love for his feminine creation, Ştefania, is none other than Pathos, just like in Pygmalion's myth. His work is indifferent to truth[31] and inauthentic as the molding of the stable matter of words addressing fantasy lacks the "ethos of confessing" the real: the "authentication of mystery" in Barbura's genius, achieved by the physical detail of the beard, and the embodiment of the authorial vision about him are both deprived of the very stratum of the actual being, depicted by Eliade in the double Petru Baranda. Relating the characters' psychological contents to cultural models, the author suppresses from their representation the perceptiveness capacity, evoked in their real appearance, while Manciu's written dramatic text becomes confused, incomprehensible to its receptors: "Manciu: *It's not a matter of how you feel or don't feel, but how you appear in the eyes of the others. The beard prolonged somehow the legend of Mihai Barbura, and it guaranteed the authenticity of the mystery. In my eyes, for example, you were the man who had lived three years in near absolute solitude, waiting for your bride. Well, as you look now, I can't believe in you* (…) Baranda (serious): *But what difference does it make if someone seems or doesn't seem something, if he has or doesn't have something?* (…) *It's obvious that you both are living in abstractions! ... Because, in fact, the only thing that counts is to be yourself, to be real*." (III, p. 37)

Thus, the aesthetic of authenticity aims at this very ontological stratum, suggested by the title of the *Symphony in E Major*, which makes a reference to the verb *to be*[32], as well as by the connotative values of the anthroponym Barbura, which evokes the semantic circle of organic life. This is why his appearance is that of a "serene, calm, confident, even optimistic genius", despite all the personal tragedies that befell him. Explaining the existence of the "living man" as an *alias* of Mihai Barbura, Petru Baranda does not speak about representational conventions, but about the transparency of representation that assures the intelligibility of form and its capacity to be communicated to the receptor.

The title of Manciu's play, *A Spiritual Adventure*, suggests a barren individual experience of the artist, based on canonical imitation and ethical-aesthetic sacrifice; the

[29] The protagonist of an ancient Romanian ballad which transfigures the artistic myth of sacrifice for creation's sake (Master Manole builds his beloved wife Ana in the walls of his monastery so that they won't cave in anymore).
[30] Cf. Nicolai Hartmann, *op. cit.*, p. 159
[31] Cf, *Ibidem*, p. 166
[32] In Romanian, *e* is the short form of *to be* in the Present Simple Indicative Mood, 3rd person, singular.

repetition acts vampirically and indiscriminately upon models, persons, and characters, whom it brings into tragic dead-end situations, as cultural clichés that embody their very significance. This is why the more Manciu pushes Ştefania into Barbura's arms the more she feels she loves Petru with another woman's love: "Ştefania (in the same tone of voice): *Why did you say that I'm not myself, but the other one? Why did you say that I resemble her?* (…) Barbura (in a different tone): *And yet, we couldn't live in that dream of theirs, until the end. I've asked their forgiveness, but it was, indeed, beyond our powers… I told them that we aren't like them, that we two are mortals… and we live on earth. I will beg their pardon for our having to separate from them, and from now on we will live our own lives only. Your life and mine*…" (II, p. 32)

The theatrical representation breaks Manciu's illusion of demiurgic omnipotence and reveals to him that the author of the dramatic text gets to mold only half of the literary work's meaning as well as half of the representation contents, since the performing arts and the actors co-operate to create fiction[33], while the spiritual contents is achieved directly in a different form of appearance, which functions according to another convention (the stage convention); the actors' play in Manciu's dramatic text – "fugitive materials" that objectify the characters – cannot but communicate the lack of seriousness specific to acting, and not the appearance relationship between the outer form and the soul contents of persons/personae, while the author is incapable of acknowledging his own ideas.

Tudor Manciu is a character similar to Manoil from [*The Dying Light…*], or to the doctor from [*Isabel and the Devil's Waters*][34]; he is a Don Juan, a cynical experimenter, because love is a game of seduction; his social status as fashionable author helps him dominate his partners (mostly actresses) and, after brief erotic interludes, he gets involved into their sentimental life and conducts their destiny according to a plotline invented by him. As such, his partners play cultural models whose repetition is ontologically fatal to them: these models range from "sentimental goose", to Beatrice and "hysterical slut". Experiencing a devious Pygmalion complex, Manciu fails his "role of a lifetime" as he models his lover not according to his desire, but after a foreign (Dantesque) model, which turns her into an abstraction, into a cultural ghost. He intends to make use of his cultural competence in a demonic manner, subordinating it to mean individual purposes. His demiurgic pride, his will to control other people's lives and to obtain artistic recognition by cheating place him in the trickster category, among the so called "sarcastic buffoons", as labeled by Ştefania (III, p. 25), who, just like Manoil, asserts the metaphysics of vacuity and death. Manciu wants to steal the secret of geniality from Barbura and commands Ştefania to tempt him (I); when the two get married, Manciu determines to find out his life's secret, pushing the woman to commit murder, inoculating her with the idea of adulterous love, and eventually causing their final separation. And then, having failed the "role of a lifetime", he wants to become the consoler, the surrogate of the lost husband, a phantom of former love.

The severing of ties, the departure and his refusal, upon return, to change the play's ending after a suggestion by Ştefania (who becomes like him), represent the stages of an

[33] Cf. *Ibidem*, p. 122
[34] Characters in Eliade's novels, *Isabel şi apele diavolului* [*Isabel and the Devil's Waters*] (1930) and *Lumina ce se stinge…* [*The Dying Light…*] (1934).

initiatory journey of understanding his own life and identity, which saves him from the demonic web of previously devised intrigues; he assumes the ascetic ideal and thus recovers his human coherence, his self-harmony and transparency in relation with his way of representing the world; meanwhile, Ştefania acknowledges his attitudinal transformation in the loftier register of his style and vocabulary, which become "more serious" (IV, p. 52). His old antinomical relation with the world now becomes antagonistic. This relation becomes manifest in Act IV, when the artist appears to be playing an altered role, both in relation with his work (as a receptor) and with the woman he loves, by reversing the initial situation, as he changes from Don Juan into an ascetic, and Ştefania, from Beatrice into a bacchant, who believes in a delivering mythical and ontological transformation. Thus, symmetrically, during her last confrontation with Manciu, she too refuses to "return to the play" and chooses a path different from his: the path of physical appearance, the only path she was never in possession of: "Ştefania: *No, there's nothing new about it. All these things have been said from the beginning of the world… But from the beginning of the world, there has also been love. And if you have someone who loves you, he will continue to love you, always, whatever may happen to you, forever, even if you have died… if that man who loves you will descend into Hades after you, and take your hand, and bring you back…* Manciu (sarcastically, overly-dramatic): *Eurydice!!... Orpheus and Eurydice!* Ştefania: *No. Not only them. They've just shown the way. They were at the beginning…*" (IV, 56-57).

For Manciu, art continues to be a magical practice, an Orphic initiation through which the creator asserts the power of illusion; this is why the character Manciu from his play believes that access to geniality is the result of a state of grace that can be "injected", or "revealed", by "personal contact" with a mystical initiator (IV, p. 48). At the end of the play, the author pulverizes the relationship(s) of the characters he depicts in union in Act I, and everybody takes his/her different route which updates their potential identity, authentic dimension, and inner freedom of spiritual re-invention. In the process of recovering this identity, their rupture from one another restores the individual understanding of their journey and, through self-assumed distance their self-contemplation as complete beings. However, the *mise-en-abyme* of the play's title by the title of Manciu's play muddles the meanings of the dramatic text and invites the receptor to recommence reading.

Bibliography

Eliade, Mircea, *A Spiritual Adventure*, trans. Mac Linscott Ricketts, in "Theory In Action", Volume 5, Number 1, January 2012
Eliade, Mircea, *Fragmentarium*, Humanitas, Bucharest, 1994
Eliade, Mircea, *Jurnal* [*Journal*] (I-II), Mircea Handoca (ed.), Humanitas, Bucharest, 1993
Eliade, Mircea, *Jurnalul portughez şi alte scrieri* [*The Portuguese Journal and Other Writings*] (I-II), Sorin Alexandrescu, Florin Ţurcanu & Mihai Zamfir (eds.), Humanitas, Bucharest, 2006
Eliade, Mircea, *Memorii* [*Autobiography*] (I-II), Mircea Handoca (ed.), Humanitas, Bucharest, 1991

Fînaru, Sabina, *Eliade prin Eliade*, [*Eliade through Eliade*] 3rd edition, Univers, Bucharest, 2006

Hartmann, Nicolai, *Estetica* [*The Aesthetics*], trans. Constantin Floru, introductory study by Alexandru Boboc, Univers, Bucharest, 1974

Kant, Immanuel, *Critica raţiunii practice* [*The Critique of Practical Reason*], trans. and ed. Nicolae Bagdasar, Editura Ştiinţifică, Bucharest, 1972

McHale, Brian, *Ficţiunea postmodernistă* [*Postmodernist Fiction*], trans. Dan H. Popescu, Polirom, Iaşi, 2009

Morar, Vasile, *Estetica. Interpretări şi texte* [*The Aesthetics. Interpretations and Texts*], in *ebooks. unibuc.ro/filologie*

Nemoianu, Virgil, *Are postmodernismul substanţă?* [*Has Postmodernism Any Substance At All?*], in „Convorbiri literare", February 2011, no. 2

Rhode, Erwin, *Psyche*, trans. and foreword by Mircea Popescu, Meridiane, Bucharest, 1985

Simion, Eugen, *Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii* [*Mircea Eliade. A Spirit of Amplitude*], Demiurg, Iaşi, n.d.

LITERARY VOICES OF THE SHOAH: THE "UNHAPPY CONSCIOUSNESS" OF BENJAMIN FONDANE

Speranța Sofia MILANCOVICI, Associate Professor, PhD, "Vasile Goldis" University of the West, Arad

Abstract: Being a part of a larger project, aiming to follow the signatures of Jewish writers of Romanian origin in different cultural spaces, this study focuses on the case of Benjamin Fondane, one of the most important representatives of this paradigm, whose literary energy infiltrated deeply into his native country's legacy, but in his adoptive country's as well.
Can we talk about this writer in terms of a scission, of an identity drama or a crisis? Once integrated into the French cultural universe, Benjamin Fondane proclaims the death of his Romanian avatar, using the terms of a death certificate. In this context, we propose an analysis of these stages of cultural identification, from fidelity to rejection, from faith to blasphemy.
Aside from the obvious interest of the specialists for the theme at hand, there's a generic objective that is taking shape in the background of the subject, namely one oriented towards the general public's acknowledgment and acceptance of the fact that the contribution of the Jewish intellectuality to the culture of the majority is fundamental - and eliminating any trace of discrimination based on ethnic criteria is and will always be an issue of intellectual hygiene and social elegance.

Keywords: Benjamin Fondane, cultural matrix, identity, alterity, exile

Pornim, în demersul analitic vizându-l pe eseistul, poetul, publicistul, cineastul şi filosoful Benjamin Fundoianu / Fondane, de la certitudinea că aclimatizarea acestuia la viața socio-culturală franceză şi sincronizarea cu exigențele acesteia nu au reprezentat, pentru tânărul stabilit, în toamna târzie a anului 1923, la Paris, etape prea lungi sau dificile. Deschiderea față de cultura franceză este susținută, dincolo de afirmarea, de către el însuşi, a aparteneței sale spirituale la aceasta, („N-am cunoscut literatura franceză, aşa cum o pot cunoaşte pe cea germană – am trăit-o"[1]), de întreaga sa creație care precede strămutarea în noua patrie lingvistică. Sugestia din subtext trimite la faptul că, probabil, nu mai avea ce să „trăiască" în literatura română, idee deloc surprinzătoare pentru cunoscătorii operei celui în cauză.

Chiar la o privire de ansamblu, fără aprofundarea detaliilor integrării sale în spațiul cultural de adopție, se remarcă eleganța şi uşurința cu care poetul, gazetarul şi eseistul român Benjamin Fundoianu face trecerea înspre Benjamin Fondane, scriitor şi filosof de drept al literaturii franceze.

Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Jules de Gaultier, Paul Claudel, Frédéric Amiel, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire, Henry de Régnier... figuri adesea prezente în textele româneşti ale lui Benjamin Fundoianu. Personalitatea sa literară s-a construit, pas cu pas, prin lecturi întinse dintr-o sumedenie de autori francezi, aşadar re-inventarea de sine pe care o

[1] Benjamin Fundoianu, *Imagini şi cărți*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980, p. 26

operează şi metamorfozarea lui în Benjamin Fondane, scriitor francez cu acte în regulă, trebuie înțeleasă drept o continuare firească a preocupărilor din prima tinerețe ale scriitorului.

Dar cât de facil este să te naşti într-o altă limbă, pe care să ajungi să o mânuieşti cu pricepere apropiată de perfecțiunea unui filolog nativ? Benjamin Fundoianu reuşeşte acest riscant salt lingvistic, fapt remarcat şi apreciat de exegeții francezi. Ca atare, în mod natural, încercările poetice prind rădăcini în solul francez, iar versurile îi sunt reunite în trei volume. Primul dintre acestea se intitulează *Ulysse*, fiind publicat, în 1933, în ciclul *Les cahiers du journal des poètes*, anterior văzând lumina tiparului, în Franța, doar cine-poemele dedicate lui Armand Pascal şi un eseu despre Martin Heidegger.

Urmează, puțin mai târziu, la Bruxelles, volumul *Titanic*, nu însă înainte ca autorul să-şi fi dat măsura talentului exegetic şi filosofic în *Rimbaud le voyou* şi în *La conscience malheureuse*.

În anul 1965, postum, apar versurile *Exodului (Super Flumina Babylonis)*, prin grija lui Claude Sernet şi Gaston Puel, cu următoarea dedicație: „Claude Sernet et Gaston Puel, qui ont réalisé l'édition de cet ouvrage, le dédient à la mémoire des poètes et des écrivains français morts, comme Benjamin Fondane, en déportation: Dénise Clairouin, Dominique Corticchiato, Benjamin Crémieux, Robert Desnos, Arlette Humbert-Laroche, Max Jacob.[2]

Notăm aici un aspect care transpare din textul dedicației: cultura de adopție nu întârzie să îl cunoască, să îl recunoască şi să şi-l asume pe Benjamin Fondane drept scriitor francez. În timpul vieții, în neființă, până astăzi.

În prefața volumului, semnată de acelaşi Claude Sernet, este notată data naşterii versurilor, elaborate în jurul lui 1934. Acestea rămăseseră, multă vreme, în mare parte inedite, cu excepția câtorva fragmente înaintate de Fondane, spre publicare, revistelor timpului.

În ceea ce priveşte mențiunea pe care manuscrisul o poartă pe verso, iată explicația editorului însuşi: „Pourtant, ceci encore. Benjamin Fondane est mort le lundi 2 octobre 1944 vers la fin de l'après-midi, dans une des chambres à gaz de Birkenau, dépendant du champ de concentration d'Auschwitz. Parti en fumée anonyme, où est-il? Où est-il dans la mémoire de ceux qui l'ont connu, dans l'information de ceux qui vont le découvrir? En recopiant ce poème, dactylographié sur d'étroits feuillets seulement recto, nous en sommes arrivé à l'un qui, en bas, portait la mention: T.S.V.P. – En tournant la page, nous avons eu la boulversante surprise, l'indicible émotion de lire cette unique ligne griffonnée au verso et à la main:

Ma demeure est hors du camp.

Et cela non plus n'a nullement besoin d'être commenté."[3]

Impresia unei premoniții şi certa dimensiune vizionară a versurilor, identificabile, de altfel, în ansamblul creației autorului în cauză, ridică problema modului în care, în măsuri variabile, toți creatorii sunt niste profeți, datorită, probabil, sensibilității lor exacerbate care îi transformă în seismografi ai mişcărilor tectonice din subterana socio-culturală a perioadei lor. Fără a fi, structural, un autentic „poet evreu", Fundoianu/Fondane a fost, simultan, în mod esențial, şi poet, şi evreu[4]. Astfel, proliferarea doctrinei naziste îl face atent la încrâncenarea de secole a destinului contra poporului său, urmărit de catastrofă.

[2] Benjamin Fondane, *L'Exode (Super Flumina Babylonis)*, La Société des Impriméries Maury, f.l., 1965, p. 6
[3] Ibidem, p. 10
[4] Monique Jutrin, *Benjamin Fondane ou le périple d'Ulysse,* Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1989, p. 132

Fără doar şi poate, trebuie consemnat drept esențial exercițiul de traducător al lui Benjamin Fundoianu. De altfel, înainte chiar de a se înfățișa publicului cititor de literatură ca eseist ori poet, acesta s-a făcut remarcat ca traducător, mai ales din poezia franceză, germană sau idiş: Iacob Groper, Bialik şi Moris Rosenfeld, Heine, A. Reisen, Schneyur, Frug etc.

Odată aşezat temeinic în spațiul cultural francez, Fondane face cunoscute în limba lui Baudelaire, a lui Mallarmé sau a lui Rimbaud, versuri din creația lui Tudor Arghezi, Ion Vinea, Ion Minulescu, George Bacovia sau Alexandru Philippide. De asemenea, semnează transpunerea în franceză a romanului liderului sionist A.L. Zissu, *Spovedania unui candelabru*, pe care îl şi prefațează.

A traduce un text poetic nu este însă o îndeletnicire la îndemâna oricui, nu înseamnă neapărat a imita versificația, ci a realiza aceeaşi diferență de expresie, aceeaşi individualizare din limba maternă a textului. În termenii lui Ştefan Augustin Doinaş, „ problema care se pune traducătorului de poezie este aceea de a strămuta, peste granițele unei limbi, nu aceeaşi alcătuire de cuvinte, nu aceeaşi expresie verbală, ci o expresie verbală capabilă să producă – în cititorul traducerii – aceeaşi stare poetică pe care a provocat-o structura verbală a originalului în cititorul acesteia.”[5] Aşadar, se produce încărcarea traducătorului cu răspundere creatoare, deoarece acesta nu se rezumă a traduce dintr-o limbă în altă limbă, ci dintr-o poezie într-o altă poezie.

Fondane nu a apărut din neantul literaturii, nu s-a născut scriitor, folosof, cineast francez. El vine, în acest orizont cultural, cu o experiență bine sedimentată, de peste zece ani, perioadă de exercițiu scriitoricesc în cultura română. Pe care, fără doar şi poate, a marcat-o decisiv prin eseistica, dar mai ales prin poezia lui care propune un univers particular, cu o forță remarcabilă de a penetra sensibilitatea lirică, fie că vorbim despre textele reunite în *Privelişti* (cert, volumul cel mai cunoscut al poetului), fie că punem în discuție textele (încă) risipite în gazetele vremii sale.

Şi dacă acceptăm drept valid faptul că Fondane nu poate fi disociat de Fundoianu, fiind o continuare organică a acestuia, atât la nivelul existenței biologice, cât şi creatoare, suntem obligați să reflectăm la termenii în care se petrece ruptura de limba maternă, percepută, mai mult sau mai puțin violent, dar mereu ca o dramă. „Individul proaspăt ieşit de sub protecția unei limbi în care a iubit şi a creat la cote maxime, se vede partajat între două spații care, la un moment dat, se vor apropia atât de mult încât îl vor răni.”[6], notează Simona Constantinovici în textul său despre identități, referindu-se la Andreï Makine, scriitor a cărui dexteritate lingvistică remarcabilă în franceză îl aşează, din acest punct de vedere, în paradigma exilaților porniți în căutarea sinelui pe tărâm parizian, din care face parte şi Benjamin Fondane. Dacă Makine vedea Rusia în limba franceză, cu o sfâşiere simultan dureroasă şi exaltantă, Fondane vede România prin ochianul întors al experienței pariziene şi, de la distanța unei alte lumi, se lasă la rândul său sfâşiat între fidelitate şi respingere, între credință şi blasfemie.

Situația lui este cu atât mai complexă şi, am spune, complicată cu cât dualismul lingvistic şi cultural se grefează pe evreitate. Apartenența la aceasta nu apare, ca temă predilectă, în creația fondaniană, însă, cu precădere în ultima etapă, ideea rătăcirii, tema

[5] Doinaş, Ştefan-Augustin, *Orfeu şi tentația realului*, editura Eminescu, [Bucureşti], [1974], p. 260
[6] Simona Constantinovici, *Identități pierdute, identități regăsite pe calea plurilingvismului*, în „Studii de ştiință şi cultură”, anul VI, nr. 1 (20), martie 2010, p. 80

emigrantului (mai ales după voiajele argentiniene), a dezrădăcinării şi a imposibilei întoarceri (pentru că nu mai există unde) apar obsesiv.

Precoce, atât ca poet, cât şi ca publicist, Fundoianu a debutat de foarte tânăr, în 1914. Într-o prefață[7] a *Priveliştilor* este consemnată o mărturie a lui Benjamin Fundoianu, dintr-o scrisoare datată aprilie 1928, trimisă, de la Paris, lui Tudor Arghezi şi conform acesteia, debutul lui ca poet se regăseşte în paginile „Cronicii". Dar aceasta a apărut între anii 1915-1916, în vreme ce poezia *Vin norii ca clipe*, semnată Fundoianu, apare cu un an mai devreme, în revista-interfață a simbolismului românesc, „Vieața nouă", iar sonetul *Dorm florile* şi poezia *Idilă* apar tot în 1914, în publicația simbolistă „Valuri".

Saşa Pană[8], identifică şi sonetul *Eva,* în „Revista noastră" a Constanței Hodoş. Concomitent, în „Opinia", la rubrica lui Rodion (A. Steuerman) apare o poezie intitulată *Testament*, nesemnată, dar despre care jurnalistul care o reproduce consemnează faptul că îi aparține unui elev de liceu care, notează Remus Zăstroiu, este aproape cert Benjamin Fundoianu.[9]

În *Faux traité d'esthétique,* Fondane notează că, de fapt, ar fi început să scrie la vârsta de opt ani, arătându-se foarte uimit că există pe fața pământului oameni care nu scriu: „Ce n'est pas d'écrire des poèmes qui me semble devoir constituer l'exception. Cela devrait être chez l'homme, son état naturel."[10]

Cât priveşte lectura, deja, la vârsta adolescenței, Benjamin Fundoianu pare să fi citit totul. Ignorând exigențele şcolare (fapt care va determina, se ştie, şi o repetență în primul an al studiilor liceale), tânărul scrie, citeşte literatura engleză şi germană, „trăieşte" literatura franceză, traduce din germană, apoi din franceză. Scrie teatru, colaborează la reviste de avangardă, deşi adeziunea lui la acest curent este discutabilă.

Care a fost însă motivul care a determinat ruperea bruscă şi ireversibilă de cultura matrice? De ce a decis Fundoianu să se dezică de avatarul său român în termenii unui act de deces şi să pornească o luptă îndrăzneață de atestare a puterii sale de a scrie, prin confruntare cu valorile de referință ale Parisului anilor premergători celei de a doua conflagrații mondiale? Şi mai ales, când a încetat el să scrie în limba română şi a început să publice în franceză?

Pentru a încerca un răspuns la aceste întrebări absolut necesare pentru creionarea peisajului literar închegat de cei doi scriitori uniți într-unul singur, aducem în discuție un text-cheie, credem, în economia subiectului: prefața mult discutată a volumului *Privelişti - Câteva cuvinte pădurețe*- care, deşi, aşa cum notam anterior, este fără dubiu cea mai cunoscută (şi, am spune, rezistentă) parte a creației sale româneşti, apare odată ce autorul său este, de o bună bucată de vreme, plecat din țară şi din limbă. În 1930, atunci când poemele scrise între 1917-1923 sunt selectate riguros şi reunite în volum, Ion Minulescu sprijină demersul lui Benjamin Fondane şi se îngrijeşte, alături de acesta, de opera, oarecum postumă, a lui Benjamin Fundoianu.

---

[7] D. Petrescu, prefață la volumul B. Fundoianu, *Poezii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965, p. VII

[8] Apud Victor Stoleru, *B. Fundoianu, Benjamin Fondane,* Bucureşti, Editura „Grai şi Suflet – Cultura Națională", 2000, p. 9

[9] Apud Remus Zăstroiu, *Les Cahiers d'un „inactuel": B. Fundoianu journaliste,* „Cahiers Benjamin Fondane", 2003, 6, p. 3

[10] Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique,* Paris, Editions Plasma, 1980, p. 112

Este necesar să semnalăm ecoul pe care prefețele semnate de el reuşesc să îl stârnească printre cititorii mai mult sau mai puțin profesionişti în ale literaturii. În acest sens, cea a volumului *Imagini şi cărți din Franța* este relevantă din cel puțin trei puncte de vedere: deschiderea precoce a lui Benjamin Fundoianu pentru cultura franceză, ideile îndrăznețe pe care le avansează şi, nu în ultimul rând, ecourile acestor idei. Odată cu lansarea tezei privind statutul colonial al culturii române şi incapacitatea acesteia de a avea vreun aport la cultura generală a umanității, reacțiile nu au întârziat să apară. Dintre acestea, cea a lui E. Lovinescu este, poate, cea mai semnificativă, cu atât mai mult cu cât Fundoianu i-a fost, o vreme, discipol[11]. Totuşi, criticul notează şi calitatea exemplară a scrisului său: „Sub nume diferite adaptate condițiilor locului, Wechsler, Fundoianu sau Fondane, se ascunde acelaşi exemplar al unei rase de admirabilă unitate spirituală... Inteligent, aproape ca toți cei ai rasei sale, cu facultăți apreciabile de asimilare... spirit european..."[12]

Revenind la prefața *Priveliştilor,* dacă este să îi dăm crezare autorului, aceasta trimite la un volum care „aparține unui poet mort, în vârstă de 24 de ani, prin anul 1923. De atunci, urma lui se pierde pe continent. Cei care l-au desluşit undeva, într-un «studio» de cinema sau în biroul unei societăți de asigurare, au întâlnit un om rece şi insensibil pentru o activitate care-i era atribuită şi niciun fel de lacrimă în privire pentru un trecut în care cheltuise energia unei semnificații."[13]

Benjamin Fondane pare să se despartă pentru totdeauna de poezie. Dacă, într-o etapă anterioară, autorul proclamă nevoia vitală de poezie a lumii contemporane, prefața *Priveliştilor* ni-l relevă drept dezamăgit de aceasta, considerată incapabilă de a da un răspuns marilor probleme şi întrebări existențiale. Ba mai mult, vorbim despre o despărțire abruptă de literatură în ansamblul ei, nu doar de cea română.

În aceeaşi prefață, Fondane notează că nu ar fi scris niciun singur vers în primii săi ani parizieni. Despărțirea de poezie este urmarea unei deziluzii substanțiale, decurgând, firesc, dintr-o pasiune devoratoare pentru aceasta şi o încredere oarbă în capacitatea ei de a transfigura lumea: „Poezie! Câtă nădejde am pus în tine; câtă certitudine oarbă, cât mesianism! Am crezut că în adevăr poți libera şi răspunde acolo unde metafizica şi morala şi-au tras de multă vreme obloanele! Te credeam singura metodă valabilă de cunoaştere, singura rațiune a ființei de a persevera în ființă."[14]

„Mort? Nu, asasinat după toate regulile artei, după o lungă uremie morală, în care voința lui de a săvârşi şi voința lui de a fi s-au luat în luptă crâncenă, desfrunzindu-se una pe alta de pene, de sânge, ca în faimoasele bătălii de cocoşi, în Flandra. Celui căzut, cu gura în țărână, i-am supraviețuit eu. Nu-i încă momentul să hotărăsc dacă eu sunt mortul, sau dacă eu asasinul"[15] – iată dovada faptului că, dincolo de acest exil voluntar nu se află valul vremurilor, nici hazardul momentului, ci o pornire lăuntrică spre metamorfozare.

---

[11] A se vedea şi Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Chişinău, Editura Litera, 1998

[12] Eugen Lovinescu, *Psihologia domnului B. Fundoianu,* [în] *Benjamin Fundoianu. Strigăt întru eternitate.* Investigație documentară, alcătuire şi îngrijire editorială: Geo Şerban, „Caiet cultural" (2), editat de „Realitatea evreiască", [Bucureşti], [1998], p. 32-33

[13] Benjamin Fundoianu, *Poezii*. Ediție, note şi variante de Paul Daniel şi G. Zarafu, studiu introductiv de Mircea Martin, postfață de Paul Daniel, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 5

[14] *Ibidem,* p. 7

[15] *Ibidem,* p. 5

Menirea poeziei este, inițial, considerată drept cea mai înaltă cu putință, pentru ca mai apoi căderea în luciditatea crudă să îl încredințeze pe poet de zădărnicia poemului, care, în absența capacității de a transcende contingentul şi a anulării funcției metafizice, se goleşte de sens. Ca urmare, este inevitabilă căderea în negativism absolut, echivalând cu afirmarea conştientizării anulării propriei forțe de a crea: „... Frumosul nu era mai puțin mincinos ca Adevărul şi ca Binele, ca Progresul şi Civilizația ... Am înțeles, brusc, că paradisul meu pământean, cu boi, cu belşug, cu balegi era o minciună, şi minciună poemul oriunde ar fi fost. Minciună Hugo, Goethe! Minciună serafică Eminescu!”[16]

Prefața unicului volum românesc de versuri a lui B. Fundoianu a fost scrisă în 1929. Versurile din volum, până în 1923. Apariția celor *Câteva cuvinte pădureț*e în fruntea *Priveliştilor* ar putea implica analiza lor ca un tot unitar, perspectivă cel puțin discutabilă, având în vedere decalajul în timp. Poate că acesta ar putea fi şi el ignorat, dacă nu ar fi însoțit şi de un decalaj de concepție şi viziune. Doar acceptând existența acestuia din urmă se poate explica dezicerea autorului de propria poezie, care îi apare ca un mecanism sieşi străin, în care nu ar mai avea dreptul, în virtutea unei despărțiri certe, să se mai amestece. „Ar fi trebuit s-o ard sau cel puțin s-o las intactă, să nu amestec mâna mea de astăzi într-un mecanism mie străin. Dacă totuşi, pe ici pe colo, am reparat un vers, o strofă, dintr-o poruncă morală de meşteşugar onest, care nu poate arunca în piață un ceasornic care nu umblă, mare a fost sforțarea mea de-a reface lucrul cu memoria, cu vechiul model de față, fără să vreau prea mult să molipsesc o stare sufletească precisă, cu alta mobilă, morbidă, cu care n-are nimic de împărțit”.[17]

Fundoianu nu este singular în gestul de a-şi repudia propria producție lirică. Cu titlu de exemplu, semnalăm faptul că, în literatura română, Tudor Arghezi îşi contestă ciclul *Agate negre* iar Ion Barbu îşi reneagă perioada parnasiană.

Din perspectiva propriilor mărturisiri, prefața poate apărea ca document atât al modului în care Benjamin Fondane se raportează la Benjamin Fundoianu, cât şi al despărțirii oficiale a celor doi.

În mod firesc, se naşte întrebarea: De ce poetul îşi publică vechea poezie, din moment ce o repudiază? Monique Jutrin, exeget pasionat şi de cursă lungă al operei lui Fondane, consideră gestul drept unul simbolic, similar aşezării unei pietre pe mormântul de tinerețe al poetului. Înainte de a porni pe un drum spre altceva, acesta se detaşează de tot ceea ce a prețuit cândva.[18]

Că Fondane nu se mai recunoaşte în producțiile poetice ale lui Fundoianu e cert. Din acest punct de vedere, prefața la *Privelişti* poate fi privită mai degrabă ca una a operei franceze în devenire, dar şi ca o dovadă a faptului că între cei doi scriitori coexistând într-unul singur există aspecte indubitabile de continuitate.

Dar ce scrie, între timp, Benjamin Fondane? După dificila perioadă de acomodare cu noul climat socio-cultural, acesta se pliază cu relativă uşurință pe noua matrice de creație şi devine, rapid, un actor esențial pe scena literară, filosofică şi cinematografică franceză.

Chiar şi după voluntarul exil în Franța, Fondane publică în paginile revistelor avangardiste din țară: „Contimporanul” lui Ion Vinea şi Marcel Iancu „Unu”, avându-l ca

[16] *Ibidem*, p. 7
[17] *Ibidem*, p. 9
[18] Monique Jutrin,*op. cit.*, p. 43

director pe Saşa Pană sau „Integral”, din a cărei redacție românească făceau parte Ilarie Voronca, Ion Călugăru, F. Brunea-Fox şi M. H. Maxy.

Mai mult, începând cu numărul al nouălea, revista are o redacție şi la Paris, condusă de Benjamin Fondane şi Mattis Teutsch. Totuşi, în perioada de maximă efervescență a publicației „Unu”, B. Fundoianu era deja scriitor şi gânditor francez cu acte în regulă, iar colaborările sale în țară erau relativ sporadice.

În ceea ce priveşte colaborarea lui Benjamin Fondane la publicații franceze, aceasta se dovedeşte relevantă mai ales datorită uşurinței cu care materialele semnate de el îşi găsesc loc în paginile unora dintre cele mai prestigioase reviste culturale ale timpului: „Bifur”, „Bouteille à la mer”, „Cahiers de l'Etoile”, „Cahiers jaunes”, „Cahiers juifs”, „Cahiers du Sud”, „Europe”, „Poésie”, „Revue Argentine”, „Discontinuité”, „Commerce”, „Raison d'être”, „14 rue du Dragon”, „Cahier bleu”, „Cahiers du Sud”, „Chantiers”, „Le phare de Neuilly”, „L'intransigeant”, „Delta”, „Messages”, „Volontaires”, „Fontaine”, „Revue philosophique de la France et de l'étranger”, „Messages”, „Les Lettres Françaises”, „Domaine français” şi „Poésie 44”.

Întrebările pe care Fondane nu încetează a şi le adresa despre fenomenul avangardist îşi găsesc forma cea mai complexă în eseul de mare amploare, *Faux traité d'esthétique*, subintitulat *Essai sur la crise de la réalité,* apărut la prestigioasa editură Danoël et Steele şi dedicat, cu precădere, aspectelor legate de suprarealism. Critica la adresa acestei mişcări se intensifică şi trebuie pusă în relație cu un eveniment care a marcat o cotitură în biografia intelectuală a lui Benjamin Fondane: este vorba despre întâlnirea cu Lev Şestov, filosoful existențialist al cărui discipol va rămâne toată viața.

Interesant de discutat este şi modul în care Benjamin Fondane revine la poezie. Aşa cum reiese din prefața volumului *Privelişti*, poetul trăieşte, pe rând, exaltarea în fața nevoii vitale de poezie a omenirii, drama dezamăgirii în fața neputinței acesteia şi, finalmente, sentimentul spectaculos al izbucnirii artezienei poetice din străfundurile propriei ființe. E momentul redescoperirii menirii sale ca poet, momentul identificării Dumnezeu – Poezie. Călătoria în America de Sud reînvie în ființa poetului apetitul de a scrie versuri, călătoria şi, probabil idila pe care o trăieşte la bordul vasului transatlantic convertindu-se liric în texte de o reală prospețime şi de o surprinzătoare intensitate a trăirii.

Temele predilecte ale liricii acestei etape sunt exodul, naufragiul, neantul, sugerate, de altfel, de chiar titlurile volumelor. Întreaga lirică franceză a lui Fundoianu transmite o zbatere interioară şi o valență premonitorie înfiorătoare.

Mesajul poeziilor din *Ulysse* este, fără îndoială, cel al blestemului unei rătăciri veşnice, în căutarea zadarnică a unui răspuns, a unei certitudini care se refuză în permanență. E culpa eternă a poporului osândit să colinde drumurile lumii, fără odihnă, frământat de întrebări amare şi fără soluție. Se observă faptul că odiseea în variantă fondaniană readuce în scenă legenda evreului rătăcitor, cu atât mai mult cu cât, într-o perioadă, poetul împrumută chiar, ca pseudonim literar, numele de Isaac Laquedem, evreu pribeag care apare sub acest apelativ în operele mai multor scriitori ai secolului al XIX-lea: Alexandre Dumas, Eugène Sue, Edgar Quinet...

Nu este vorba despre o literatură de călătorie, ci de o perspectivă existențialistă asupra metropolelor care ar trebui să ascundă un mult căutat pământ al făgăduinței, însă nu sunt decât miraje.

Volumul *Titanic*, apare în prag de război mondial. Inevitabil, textul este marcat de context. Poetul se întreabă asupra rosturilor existenței în degringolada generală, văzând în iminentul război catastrofa omenirii întregi. În cazul acestui volum, influența şestoviană este mai evidentă, textele fiind însuflețite de un elan spre răscoală, spre revoltă existențială.

În ceea ce priveşte *Exodul (Super Flumina Babylonis)*, acesta este un soi de epopee a poporului evreu, dar şi strigătul unui om în pustie, al unui suflet revoltat de crimele războiului. Altfel spus, *La Râul Babilonului* e un atac deschis la adresa fascismului şi, de altfel, a oricărei forme de totalitarism şi subjugare a spiritului uman.

Prefața în proză, care deschide *Exodul,* este testamentul poetic analog, în ordin filosofic, lucrării *Le Lundi Existentiel et le Dimanche de l'Histoire*. Este un mod de a vorbi de la suflet la suflet, o pledoarie pentru Om, ca valoare supremă, iar marile întrebări existențialiste care o străbat converg în punctul conştientizării că, în universul care ne-a fost destinat, Dumnezeu nu mai răspunde.

Singura cale rămâne revolta. Iar aceasta înseamnă, paradoxal, speranță, neucisă de limitele pe care rațiunea încearcă să i le impună. Lirica lui Fondane e dovada că se poate cânta în nenorocire, tocmai pentru a afirma, iar şi iar, dreptul subiectivității umane şi al metaficicului într-o lume mult prea obiectivă şi fizică.

Fondane va găsi, din perspectiva întâlnirii spirituale cu Lev Şestov, o nouă cale de apropiere de creația lui Rimbaud. Aceasta îşi va găsi forma finală într-unul dintre eseurile de amploare şi printre cele mai originale din bibliografia vizându-l pe poet: *Rimbaud le voyou* (1933).

Lăsat neterminat şi publicat postum (1947), cu o prefață de Jean Cassou (care l-a numit „carte supremă"[19]), eseul dedicat lui Charles Baudelaire vine să continue ideile expuse în *Faux Traité d'esthétique* şi în *Rimbaud le voyou*. De asemenea, trebuie precizat că opera baudelaireană a fost în mod constant ținta preocupărilor interpretative ale lui Fundoianu, încă din perioada primelor sale încercări literare.

Eseistul identifică, drept coordonate pregnante ale liricii lui Baudelaire, angoasa şi plictisul. Într-o lume care nu îi mai oferă nici o posibilitate de a-şi vindeca sufletul, (se adresase Poeziei, Iubirii, Oraşului şi Semenilor, apoi „Paradisurilor artificiale" şi Viciului) poetul se întoarce finalmente spre revoltă, invocându-l pe Satan. Însă, remarcă Fondane, Infernul lui Baudelaire există pentru a atesta divinul: „C'est toujours l'enfer, bien entendu, mais c'est l'enfer, pas le néant! C'est la douleur, mais pas la mort!"[20]. Concluzia se lasă citită printre rânduri, dar autorul o şi enunță, pentru a o întări: „Ce n'est que dans l'enfer que Baudelaire sent encore la présence de Dieu."[21]

Alături de numeroasele eseuri care au văzut lumina tiparului în diverse publicații mai mult sau mai puțin consacrate din Franța, Belgia sau chiar Argentina, lucrările ce l-au impus definitiv pe Benjamin Fondane ca filosof existențialist, în linie şestoviană, sunt *La conscience malheureuse* şi *Le Lundi existentiel et le Dimanche de l'Histoire.* Acest din urmă text fondanian este totodată şi testamentul său filosofic.

---

[19] Apud Ovid S. Crohmălniceanu, *Evreii în mişcarea de avangardă românească*, Bucureşti, Editura Hasefer, 2001, p. 86

[20] Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre,* Paris, Editions Seghers, 1971, p. 103, apud Olivier Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane,* Paris, Editura Oxus, 2004, p.222

[21] *Ibidem,* p. 224

De asemenea, în anul 1998, la Paris, apare o lucrare care rămăsese, până la acea dată, inedită: *L'Etre et la connaissance. Essai sur Lupasco*, reeditată în anul 2000, şi în limba română.

Conştiinţa nefericită este un eseu-umbrelă, reunind de fapt o întreagă serie de abordări mai mult sau mai puţin critice, ale unor filosofi contemporani: *Nietzsche şi „suprema cruzime", Gide „pe urmele lui Montaigne", Edmund Husserl şi Oul lui Columb al realului, Bergson, Freud şi Zeii, Martin Heidegger pe urmele lui KierKegaard şi Dostoievski, Sőren Kierkegaard şi categoria secretului, Şestov, Kierkegaard şi şarpele, Lev Şestov, martor al acuzării*. Aceste eseuri au apărut, între anii 1929-1935, în revistele franceze ale timpului, având un caracter polemic şi suficient de ofensiv (atitudine cu care, de altfel, autorul ne-a obişnuit, de pe vremea când semna, încă, Fundoianu) împotriva unor nume marcante ale gândirii filosofice din acea vreme: Bergson, Gide, Freud, Husserl...

Încă din tinereţea sa biologică şi creativă, Benjamin Fundoianu s-a arătat atras de artele scenice. În Franţa, Benjamin Fondane focalizează lumea cinematografiei, lansându-se chiar în lumea artistică franceză prin volumul de cine-poeme apărut în 1928.

În anul 1930, este angajat ca scenarist la renumitele studiouri Paramount, ceea ce amplifică proiectele sale în ceea ce priveşte filmul mut şi cel vorbit. Deşi a scris, după cum el însuşi mărturiseşte, peste o sută de scenarii la comandă, ceea ce nu corespundea concepţiei sale despre lumea filmului, tânărul cineast nu îşi abandonează visul. În anul 1933, acesta prinde contur real: realizatorul Dimitri Kirsanoff demarează realizarea filmului *Rapt*, după un roman intitulat *La Séparation des races* scris de elveţianul Charles Ferdinand Ramuz. Tânărul Fondane ar fi dorit ca aventura acestui film să îi consolideze cariera cinematografică.

Prin medierea Victoriei Ocampo, Fondane pleacă în Argentina pentru a doua oară în 1936, iar, de această dată, va rămâne acolo o jumătate de an. Împreună cu fraţii Aguilar (Paco, Pepe, Ezequiel şi Elisa) şi producătorul Miguel Machinandiarena, acesta realizează filmul *Tararira*, un musical cu accente comice şi cu iz dadaist. Titlul ales este sugestiv în sensul de interpretare prin grila dadaistă, având în vedere sensul propriu al termenului: nume popular al speciei de peşte *hoplias malabaricus,* posibil de găsit în apele Americii de Sud, cu precădere în Argentina.

Până în pragul arestării sale, ba chiar şi după aceea, Fondane şi-a continuat preocupările literare şi filosofice. A revenit asupra textelor anterioare, a muncit enorm la cele noi. A lăsat instrucţiuni precise pentru îngrijirea operei sale, îmbărbătându-şi, din teroarea Holocaustului, soţia şi mama. Scriitor prin vocaţie, nici măcar iminenţa pericolului antisemit, apoi cea a morţii nu îl despart de cărţile şi de textele sale.

Putem formula fără reţineri o certitudine: creaţia lui Benjamin Fondane nu poate fi analizată de profundis fără cea a lui Benjamin Fundoianu. Sintagmele atât de specific fundoniene, transpuse în limba franceză, nu îşi pierd nici noutatea, nici ineditul, nici inconfundabila savoare. Satul *Priveliştilor* e prezent în substanţa lirică franceză, la fel cum e prezent ţăranul român cu cămaşa lui brodată, sau vacile tâmpe şi domoale, mesagere ale unui suflu vital din străfundul firii.

Tot atât de cert e faptul că poetica lui Benjamin Fundoianu/Fondane, cu multiplele ei faţete şi cu deschiderea spre tot ceea ce înseamnă înnoire în planul creaţiei, păstrează calea unui modernism în sensul echilibrat al termenului, fără derapări majore înspre curente

extremiste sau spre o tradiție iremediabil depășită. Însă fondul său marcat incontestabil de zbateri lăuntrice l-a făcut mai receptiv în privința expresionismului şi a existențialismului.

Analiza operei lui Fundoianu/Fondane în ansamblu ei este relevantă pentru peisajul literar românesc, dar în egală măsură francez şi european din mai multe perspective: cultura română nu ii poate neglija aportul, cea franceză de asemena. Pe de altă parte, potențialitățile care au murit în nebunia nazistă vorbesc despre solul fertil al culturii formatoare, tot atât de răspicat precum creația însăşi.

Nu în ultimul rând, cu mult înainte ca puterea administrativă să construiască autostrăzi, cultura le-a trasat adânc de-a lungul continentului. De la Iaşi la Paris, din locul de tangență al Imperiului Habsburgic, Otoman şi Țarist, până în epicentrul francez al culturii, valorile au circulat liber şi s-au confruntat cu eleganță, atestându-şi printr-o serioasă competiție, fundamentul solid.

Apărând libertatea ființei şi autonomia artei, la peste un secol de la naşterea şi la, azi-mâine, 70 de ani de la trecerea în cenuşă, poetul, scriitorul, cineastul, eseistul evreu de expresie româno-franceză ne provoacă, ne somează şi ne pune în gardă, de dincolo de moarte: „La judecata din urmă, poezia singură va judeca pe om.”[22]

Bibliografie

Constantinovici, Simona, *Identități pierdute, identități regăsite pe calea plurilingvismului*, în „Studii de ştiință şi cultură”, anul VI, nr. 1 (20), martie 2010, p. 80-85

Crohmălniceanu, Ovid S., *Evreii în mişcarea de avangardă românească*, Bucureşti, Editura Hasefer, 2001

Doinaş, Ştefan-Augustin, *Orfeu şi tentația realului*, Bucureşti, Eminescu, [1974]

Fundoianu, Benjamin, *Poezii*. Ediție, note şi variante de Paul Daniel şi G. Zarafu, studiu introductiv de Mircea Martin, postfață de Paul Daniel, Bucureşti, Editura Minerva, 1978

Fundoianu, Benjamin, *Imagini şi cărți*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980

Fondane, Benjamin, *L'Exode (Super Flumina Babylonis)*, La Société des Impriméries Maury, f.l., 1965

Fondane, Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre,* Paris, Editions Seghers, 1971

Fondane, Benjamin , *Faux traité d'esthétique,* Paris, Editions Plasma, 1980

Jutrin, Monique, *Benjamin Fondane ou le périple d'Ulysse,* Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1989

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Chişinău, Editura Litera, 1998

Lovinescu, Eugen, *Psihologia domnului B. Fundoianu*, [în] *Benjamin Fundoianu. Strigăt întru eternitate*. Investigație documentară, alcătuire şi îngrijire editorială: Geo Şerban, „Caiet cultural” (2), editat de „Realitatea evreiască”, [Bucureşti], [1998], p. 32-33

Petrescu, Deliu, prefață la B. Fundoianu, *Poezii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965

Salazar-Ferrer, Olivier, *Benjamin Fondane*, Paris, Editura Oxus, 2004

Stoleru, Victor, *B. Fundoianu, Benjamin Fondane,* Bucureşti, Editufra „Grai şi Suflet – Cultura Națională”, 2000 Zăstroiu, Remus, *Les Cahiers d'un „inactuel": B. Fundoianu journaliste,* „Cahiers Benjamin Fondane”, 2003, 6, p. 3-7

[22] B. Fundoianu, *Poezii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p.10

THE ROMANIAN PSALM BETWEEN TRADITION AND MODERNITY

Carmen OPRIŞOR, Associate Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: In the present study we analysed the evolution of psalms in the Romanian literature. We focussed on the work of three most important poets who have contributed to the modernization of this poetical form. Dosoftei was a metropolitan bishop from the mediaeval times, a very learned man whose work is remarkable because of his skill in making verses, and his ability in adapting a foreign text to the specific of our literature. Tudor Arghezi is an excellent psalmist of the 20th century who had a huge imaginative power. Doinaş belongs to the beginning of the postmodern era. Unlike the mediaeval Ages, when in the poetic imaginary there was a direct communication between Heaven and Earth, in the post nietzschean times, the poets suffer from the bitterness caused by the tragic condition of man who has to live in an deserted place where God withdrew from the world.

Keywords: psalm, poetry, faith, search, divinity.

În poezia românească, pentru că asupra acesteia ne vom opri în articolul de faţă, psalmul a cunoscut o evoluţie demnă de urmărit, din epoca medievală, când psalmii s-au impus în creaţia noastră cultă şi până în pragul perioadei postmoderne, când acest tip de poezie este încă preferat de poeţii români.

Doar asupra operelor lui Dosoftei, Arghezi şi Doinaş ne-am oprit, întrucât contribuţia lor la dezvoltarea acestei forme poetice a fost cu adevărat remarcabilă. Nu mai puţin importanţi sunt psalmii scrişi de Macedonski, Voiculescu sau Blaga, poeţi care au excelat prin rafinamentul versurilor şi prin noutatea viziunii poetice, însă opera acestora din urmă constituie obiectul altui studiu.

Ne-a interesat să urmărim cum a evoluat relaţia dintre psalmist şi divinitate de-a lungul vremii. Dacă pentru omul medieval, cerurile erau încă deschise şi în imaginarul poetic al acestor creatori comunicarea cu divinul mai era posibilă, în epoca modernă, postnietzscheană, când *Dumnezeu a murit*, punţile de comunicare dintre transcendent şi imanent se rup, iar omului nu îi rămâne decât să îşi deplângă condiţia tragică, rezumată de Arghezi în versurile:

> „*De când s-a întocmit Sfânta Scriptură / Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură / Şi anii mor şi veacurile pier / Aici sub tine, dedesubt, sub cer*".

Cu toate acestea, psalmistul arghezian îşi continuă cu îndârjire căutarea, oricât de dureroasă ar fi absenţa vreunui răspuns din partea divinului. În zorii perioadei postmoderne, Doinaş tratează tema Absenţei lui Dumnezeu din lume fie în registru grav, fie parodic sau ironic, paleative prin care poetul caută să evadeze din faţa angoasei provocată de neant.

Primul nume pe care se impune în literatura noastră este Dosoftei, învățatul mitropolit care „a perceput sensurile poetice originare ale Psalmilor”[1], căutându-le echivalențe românești și întemeind o tradiție în lirica noastră.

De-a lungul vremii, psalmii reflectă legătura dintre credincios și divinitate, relație care evoluează pe coordonate marcate de modul în care omul epocii respective se raporta la mediul său social, dar și la univers. Mai exact, mentalitatea unei epoci este determinată de anumite structuri sociale, dar și de cele mai importante doctrine filozofice care circulă în vreme.

În perioada medievală, raportul ierarhic suveran – vasal a dezvoltat un tip de literatură în care discursul religios a avut un rol deosebit de important. Dumnezeu este atotputernic în ceruri, așa cum suveranul unei țări deține puterea deplină asupra supușilor săi. Psalmistul se plasează în postura unui supus al lui Dumnezeu, în fața căruia devoțiunea lui este totală. De la stăpânul său din ceruri, psalmistul așteaptă milă și călăuzire care să îl ajute în a-și întări credința. Psalmistul își recunoaște condiția umilă de om care, fără credința în Dumnezeul său, își pierde cu ușurință calea și se poate adânci în păcat. Psalmistul își dorește să nu piardă ocrotirea Domnului căruia, dacă i-a greșit, îi cere îndurare și acceptă până și cele mai grele jertfe pentru a obține iertarea și lepădarea de păcate. Setea de mântuire, setea de contopire cu divinul este omniprezentă în psalmii lumii antice. Relația dintre psalmist și divinitate în timpurile străvechi și în perioada Evului Mediu presupune supunerea, devoțiunea necondiționată, în fața căreia Domnul îi acordă credinciosului iertarea sau ajutorul, în funcție de rugăciunea invocată în psalm.

„Psalmul este liniștirea sufletului, dătător de pace, căci el potolește cugetele furtunoase și învăluitoare, ogoește turburarea sufletului și pune frâu neînfrânării”[2]. Gama sufletească a psalmilor este variată, psalmii sunt, fie de mulțumire, de iertare, „dovezi de mântuire spirituală”, „acte de conștientizare a deșertăciunilor omenești, mustrări ale conștiinței opresată de păcatele lumii”, culminând cu „omagiul perfect al prezenței și puterii lui Dumnezeu”[3].

Ceea ce dorim să subliniem în studiul de față este că psalmistul epocii antice trăiește într-o relație de comunicare cu divinul. Acesta își manifesta la tot pasul încrederea în puterea Celui din Înalt, iar, prin mărturisirea păcatelor, psalmistul era convins că Domnul îi dă ascultare și că, prin jertfă și căință, își poate redobândi condiția de dinainte de păcat. Psalmul 50 al lui David este ilustrativ în acest sens. Păcatele lui au fost grele și, prin urmare, umilința lui îi trădează remușcarea, după cum amploarea jertfelor aduse caută să potolească urgisirea din partea divinului, aducându-i mântuirea:

> „*Că de-ai pofti jărtvă, ț-aș aduce, / ce jărtvele de ars nu-ț par dulce. / Lui Dumnezău jărtva ceea place / Cu sufletul înfrânt ce s-a face*”[4].
> Legătura strânsă dintre divin și psalmist se concretizează în setea de divin manifestată de cel dintâi în versuri de o rară expresivitate poetică:

[1] Aureliu Goci, *Dosoftei și începuturile poeziei românești,* în volumul*:* Dosoftei, *Psaltirea în versuri*. Ediție, postfață, tabel cronologic, referințe critice de Aureliu Goci. București, Editura 100+1 Gramar, 1998, p.290
[2] Sf. Vasile cel Mare, apud Aureliu Goci, *op. cit.*, p.292
[3] Aureliu Goci, *op. cit.*, p.292
[4] Dosoftei, *Psaltirea în versuri,* Ediție, postfață, tabel cronologic, referințe critice de Aureliu Goci. București, Editura 100+1 Gramar, 1998, p. 100. Toate citările din psalmii lui Dosoftei se vor face din această ediție.

„În ce chip doreşte cerbul de fântână, / Cându-l strânge setea de–l arde-n plămână, / Sufletul mieu, Doamne, aşa te doreşte, / Cu sete aprinsă, de mă veştezeşte".

(Psalmul 41)

S-a vorbit până în prezent de importanța pe care opera lui Dosoftei o are în evoluția literaturii române. Apariția *Psaltirii* nu s-a produs însă pe un teren gol. Psalmii, cultivați din încă din vechime, au continuat să stârnească interesul poeților din mai multe culturi europene ale Evului Mediu. Ei îşi trag numele de la instrumentul muzical cu care împăratul David acompania textele recitate. Acest instrument purta numele de *psaltiron* şi de aici provine şi cuvântul „psaltire", cartea ce reunea totalitatea psalmilor care i-au fost revelați nu doar lui David, ci şi lui Asaf, Esechiel sau Moise. Faptul că versurile erau însoțite de muzică nu era întâmplător, întrucât armonia dintre muzică şi lirică potențează trăirea, facilitându-i omului apropierea de transcendent.

În perioada medievală, „ideea de a versifica psalmii şi de a-i aşeza pe melodii pentru a fi cântați în biserici, în reuniuni, în case, a pornit de la calviniştii francezi"[5].

Istoricul literar Nicolae Cartojan susține că numele lui Clement Marot a rămas celebru în epocă pentru rafinamentul cu care a versificat 50 de psalmi. În spațiul culturii polone, Jan Kochanowski îi urmează exemplul, traducerile sale remarcându-se prin valoarea artistică deosebită. Presupunem că versurile poetului polon i-au fost cunoscute lui Dosoftei care păstrează în prelucrările sale ritmica din poeziile lui Kochanowski. Dosoftei rămâne un inovator, chiar dacă, recent, există voci care ridică problema originalității operei în funcție de care se poate judeca aportul ei la dezvolatarea unei culturi. Chestiunea rămâne delicată, însă meritele lui Dosoftei nu sunt cu nimic diminuate. De pildă, Alexandru Muşina încearcă să demonteze ideea învățată în şcoală cum că psalmii lui Dosoftei ar reprezenta un „moment esențial în istoria literaturii noastre", după care, ceva mai târziu, susține că nu se poate să nu luăm în seamă cuvintele lui Kogălniceanu, potrivit căruia „traducțiile nu fac o literatură". *Psalmii*, continuă criticul, „nu sunt,totuşi, ai lui Dosoftei, ci ai lui David", însă, de aici înainte, remarca pe care o face în paranteză este edificatoare pentru că repune în drepturi valoarea operei lui Dosoftei: „(Multă vreme am trăit cu impresia că, de fapt, Dosoftei a scris *alți psalmi;* pornind, desigur de la modelul biblic, ceva în genul „*Sonetelor"* lui Voiculescu)"[6].

Aici, este necesar să intervenim cu câteva precizări. În primul rând, în perioada de care vorbim, discursul religios are, în literatura noastră, o pondere covârşitoare, beletristica urmând a se dezvolta ceva mai târziu. Pentru omul medieval, lectura textelor sacre era prioritară, astfel că răspândirea învățăturilor acestora era socotită ca un act care îi făcea onoare celui care se preocupa de studiul şi de popularizarea lor. Transpunerea în versuri a psalmilor biblici, practicată în mai multe locuri din Europa, reprezintă şi o timidă orientare înspre cultivarea de noi forme literare, în care învățătura creştină era prezentată publicului într-o formă mai îngrijit lucrată, mai expresivă, menită a dezvolta şi rafina gustul publicului din vreme. Numai că, de aici şi până la discuția legată de originalitate şi de realizarea de producții cu caracter exclusiv literar este o cale mai lungă. Pentru oamenii societății medievale, importantă era cunoaşterea

[5] Nicolae Cartojan, *Istoria literaturii române vechi,* Bucureşti, Editura Minerva, 1980, p. 205
[6] Alexandru Muşina, *Supraviețuirea prin ficțiune,*Braşov, Editura „AULA", 2005, p.8

şi răspândirea conținutului religios al unei lucrări şi mai puțin relevante erau datele privitoare la autorul lor. Ba mai mult, în epoca la care ne referim, istoricii au constatat că se scriau texte de către autori care preferau să rămână anonimi şi care se foloseau de numele sonore ale unor mari învățați ai bisericii doar pentru a garanta textului lor o mai rapidă şi mai largă răspândire.

Dacă, la nivel tematic, Dosoftei nu se comportă ca un inovator, în schimb, la nivelul artei prozodice, contribuția sa este una decisivă pentru dezvoltarea poeziei noastre. El a realizat alternări metrice în cadrul aceleiaşi strofe şi a mizat pe efectele produse de alternarea versurilor lungi cu cele scurte, cum se întâmplă în cadrul psalmul de mai jos:

„*Fiii lumii şi-au ieşit din omenie, / Le sunt dinții lănci cu ostii de mânie / Slobozâte, şi li-i limba spată iute / Ascuțâtă-n doauă rosturi ca pre cute, / Dinții să li să jimbească / Şi limba să să tâmpească*”.

(Psalmul 55)

Autohtonizarea elementelor geografice este un alt element de originalitate pe care îl aflăm în *Psaltirea* lui Dosoftei. Această „naționalizare a mesajului”, după cum o numeşte Aureliu Goci, este gândită în sopul creşterii receptării textului în mediul în care a fost tradus. Dosoftei introduce termeni precum *puhoaie, negură, cerbi, colivă,* care, deşi nu existau în textul original, le sunt familiari publicului românesc. Nicolae Cartojan pomeneşte de inserarea notelor de „culoare locală în tema biblică”[7], după procedeul pictorilor proimitivi ai Renaşterii. Pe lângă talentul extraordinar de versificator, Dosoftei ne dezvăluie şi „o calitate deopotrivă de extraordinară a scriiturii, pe o gamă care cuprinde suavul, grotescul, delicatețea, vigoarea, muzicalitatea, plasticitatea, solemnitatea, pamfletul, rugăciunea, hula, sfiosul, sentențiosul, plângerea ori bucuria”[8].

Dosoftei şi-a dovedit talentul şi în potrivirea de rime, căutând cuvinte cu diferite valori gramaticale din a căror rimare, poetul obținea şi o melodicitate aparte:

„*Valurile nalte şi spume de mare / Îmblă peste tine de n-au aşezare. / A sa milă Domnul zua ț-va trimite, / Şi noaptea te roagă la dâns înainte*”.

(Psalmul 41)

El a reuşit să îmbine armonic elemente din cultura străină cu ceea ce este definitoriu pentru spiritul nostru național.

De asemenea, între psalmist şi divinitate legătura este atât de strânsă încât setea de divin şi presimțirea ființei umane de a fi fost lăsată în uitare cauzează o suferință într-atât de mare încât duce la uscarea trupului:

„*Ochii miei de groază să-ntristează, / În toate părț căutând să te vază. / Din fire slăbii, vintrele-m sacă, / Sufletul, mişelul, ce-a să facă?*”.

(Psalmul 30)

Tot aşa, regăsirea sprijinului sacru este exprimată în versuri în care psalmistul exultă la regăsirea sa în preajma ocrotirii divine:

[7] Nicolae Cartojan, *op. cit.*, p.207
[8] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. I,* Bucureşti, Editura Minerva, 1990, p.15

„*Înălțate-voi, Doamne, cu multă plecare, / Că-mi trimiț sprijeneală, de n-am lunicare. /(...) Tu m-ai scos de la iadul ce n-are lumină, / M-ai luat de la ceia ce pogoară-n tină*".

(Psalmul 29)

În lirica arghezian, vocea psalmistului se pierde în pustiu, după cum afirmă Nicolae Balotă. Patosul acestora se datorează faptului că „monologul nu ajunge niciodată să devină dialog", poetul asumându-şi „condamnarea la singurătate"[9].

Un aspect al operei sale ne atrage atenția în mod deosebit. Disputa dintre critici privitoare la credința sau necredința poetului nu este relevantă atâta timp cât urmărim strict relația, extrem de complicată, dintre psalmist şi divinitate. Legătura dintre omul arghezian şi Dumnezeul pe care nu încetează să-l caute implică o serie de nuanțe, sesizabile însă numai la o lectură atentă. Mai întâi, psalmistul declamă: „*Eu, totuş, slugă veche a Domnului rămân*", fără ca prin opera sa să îl putem încadra în rândul poeților mistici precum Tereza de Avila, Pseudo-Dionisie Areopagitul, Angelus Silesius şi alții. De asemenea, nici prin detaliile de viață pe care le aflăm în biografia lui, atât cât se cunoaşte din ea, nu găsim date suficiente pentru a vedea în Arghezi un om înclinat spre viața religioasă.

Arghezi a scris psalmi, fie ei în versuri sau în proză, din tinerețe şi până în pragul morții, semn că relația cu divinul a constituit o preocupare constantă în opera sa. Tema psalmilor lui rămâne *căutarea,* tânjirea după *semnul* pe care îl aşteaptă să vină din partea divinului.

„Relația Psalmistului cu Domnul este aceea a omului cu semnul. Relație funciar ontică şi abia în subsidiar gnoseologică"[10].

Dilema arghezian se conturează încă din primii psalmi scrişi în tinerețe şi nu se va soluționa niciodată:

„*Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere / Şi te pândesc în timp, ca pe vânat. /Să văd: eşti şoimul meu cel căutat? / Să te ucid? Sau să-ngenunchi a cere*"[11].

(Psalmul 6, *Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere*)

Etapa istorică în care Arghezi îşi scrie poezia este una în care filozofii postulează ideea morții lui Dumnezeu, după celebra afirmație a lui Nietzsche. Pascal ne aminteşte şi el că transcendența e goală şi că omul a rămas singur într-un spațiu inospitalier dincolo de care nu s-ar mai găsi nimic. Poetul îl caută pe Domnul într-o lume care, structural, l-a pierdut, însă căutarea lui nu-şi pierde niciodată din înverşunare. Monologul său răsună în deşert, dar el caută *Ființa* acestui semn, nădăjduind la o manifestare concretă a divinului. Răspunsul pe care îl primeşte este doar tăcerea care „consemnează neputința de a da cuvântului o ființă, alta decât cea a poeziei"[12].

Poetul nu deznădăjduieşte, el țâşneşte către cerul ferecat când năvalnic şi provocator, când umil, aşteptând revelația, cu prețul oricăror sacrificii.

---

[9] Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1997, p.149
[10] *Ibidem*, p.154
[11] Tudor Arghezi, *Versuri*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980, p.45. Toate citările ulterioare se vor face din prezenta ediție.
[12] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p.154

Când se revoltă, poetul se măsoară cu ființa divină de pe poziții de egalitate, intenționând ca provocarea să stârnească mânia Celui de Sus. Provocarea se face fie prin sfidare fie prin păcat, toate acestea devenind căi prin care poetul încearcă să forțeze revelația celui din Nepătruns. Lupta pe care psalmistul arghezian o poartă nu aduce niciun biruitor, în pofida perseverenței şi îndârjirii sale.

„*Sunt vinovat că am râvnit / Mereu numai la bun oprit*", recunoaşte poetul în cel de-al doilea psalm în care el îşi reneagă condiția comună de om şi îşi reclamă dreptul de a cere mai mult divinității prin faptul că şi-a oțelit voința şi a dovedit o putere de îndurare ce trece mult peste limitele umanului:

> „*În blidul meu, ca şi în cugetare, / Deprins-am gustul otrăvit şi tare./ Mă scald în gheață şi mă culc pe stei. /Unde dă beznă, eu frământ scântei*".
>
> (Psalmul 2, *Sunt vinovat că am râvnit*)

Poetul se priveşte pe sine ca unul care *s-a născut pieziş,* aparte de condiția celorlalți, însă apăsat de greul unui blestem: acela de a-şi fi asumat sarcina de a îndura suferințe dincolo de suportabilitatea omenească.

Cu toate că psalmistul se loveşte de zidul tăcerii atunci când îşi înalță privirea spre Tăria cea încremenită, el reia căutarea cu obstinație până în cel din urmă ceas:

> *„Tâlhar de ceruri, îmi făcui solia / Să-ți jefuiesc cu vulturii Tăria."*

Numai că nici temeritatea lui fără seamăn nu tulbură tăcerea de dincolo de lume:

> „*Dar eu, râvnind în taină la bunurile toate,/ Ți-am auzit cuvântul zicând că nu se poate".*
>
> (Psalmul 2, *Sunt vinovat că am râvnit*)

Psalmistul arghezian se afirmă într-o epocă în care comunicarea dintre transcendent ş imanent este întreruptă. De aceea, căutarea dobândeşte accente cu atât mai dramatice cu cât ea este reluată mereu din acelaşi punct.

În Psalmul 3, *Tare sunt singur, Doamne şi pieziş,* poetul îşi clamează condiția de damnat, de însingurat care îşi poartă destinul cu o *îndârjire vie.* Tânjirea lui după *crâmpeiele mici de gingăşie* o putem interpreta ca pe o nostalgie după frumusețea grădinii paradisiace pe care omul o cunoştea înainte de ruptură. Lipsa oricărui răspuns din partea divinului îi reaminteşte psalmistului că cerurile i-au rămas interzise. Într-unul dintre psalmi, se profilează imaginea cristică a Fiului răstignit cu care poetul se identifică.

Am fost să văd pe Domnul bătut de viu pe cruce reprezintă psalmul „solitudinii absolute a omului, a derelicțiunii"[13], în care psalmistul îşi asumă contopirea în suferință cu cel care a murit fără ca Tatăl să îl fi salvat. Ceea ce poetul ne demonstrează aici este că omul rămâne condamnat să înfrunte, singur, durerea.

Odată cu evoluția limbajului poetic, poezia religioasă încă a mai captat interesul scriitorilor, chiar dacă, prin opera lui Ştefan Augustin Doinaş, de pildă, ne aflăm în pragul

[13] *Ibidem,* p.195

postmodernismului. Fragilitatea condiției umane, sentimentul singurătății omului în univers, teama în fața morții şi neputința lui de a o învinge, multitudinea de întebări la care omul nu a putut afla încă răspuns, adâncirea misterelor pe măsură ce par a fi revelate, constituie, toate, probleme pe care le tratează poeții secolului al XX-lea.

Elementul de noutate care este cel mai vizibil în poezia lui Doinaş îl sesizăm la nivel lexical. Poetul îşi recrutează cuvintele dintr-o „zonă lingvistică nefrecventată până acum în poezia religioasă”[14]. Cuvintele fac parte din limba comună, pigmentată cu unii termeni la modă sau cu alură argotică pe alocuri şi din limbajul jurnalistic sau chiar ştiințific. Amestecul de termeni neologici şi cuvinte banale, luat parcă voit de pe stradă, creează o impresie deconcertantă cu atât mai mult cu cât conținutul poeziei este unul religios:

> „*Doamne, spre ce moarte cobor: /Spre slavă sau spre mizerie?/ Amândouă mă vor/ ca pe un spirit- materie*”[15]. (Psalmul LXIV) sau:
> „*Dar cineva-mi şopteşte zilnic: / -Perfect! Este un text fără cusur,/ Dar spune-mi totuşi: cine iscăleşte: / acolo dedesupt – indescifrabil?...*” (Psalm XXV)

În spiritul vechii tradiții psalmice, eul liric caută apropierea de Dumnezeu şi îşi afirmă, în anumite momente, bucuria de a putea să-L laude pe cel din a cărui operă face şi el parte. Orice psalmist tânjeşte să stea de vorbă cu Creatorul, pe care îl percepe când ca pe un ocrotitor căruia i se adresează cu umilință, când ca pe o divinitate imperfectă deoarece a zidit o ființă după chipul şi asemănarea Lui, dar care se simte slabă, însingurată şi temătoare, departe de atotputernicia celui care a făurit-o.

Într-un atare context, registrul afectiv al versurilor variază de la umilință la ironie. Dumnezeu devine pentru poet doar „*o imensă paranteză*” căruia psalmistul îi înțelege şi îi deplânge *eşecul.* Accentele de revoltă îi sunt provocate poetului de imposibilitatea sau de zădărnicia dialogului dintre el, pământeanul, şi divinitatea implacabilă, încremenită în cerul ei rece care îi stârnise mânia şi lui Arghezi:

> „*Dar, Dumnezeule, mai are rost / să-ți fim ascultători în lepădarea / de lumea Ta, când Tu ne-mbii trădarea? / Să nu poftim ce-avem la îndemână, deşi întins de propria Ta mână?*” (Psalmul XXXI)

Când îşi mai temperează revolta, poetul redevine ludic, interogând divinitatea de pe picior de egalitate:

> „*Simt, simt că eşti grozav de obosit: / Creațiunea Ți-a stors toată vlaga. / Aşează-Te şi odihneşte-te un pic...* ” (Psalmul VII)

Spiritul ludic îl resimțim în jocul pe care poetul îl poartă cu cititorul, în care asistăm la „răsturnări neaşteptate de roluri, cum este aşezarea creației în rolul creatorului, combinații parodice de efect”[16].

---

[14] Al. Andriescu, *Psalmii în literatura română,* Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2004, p.341
[15] Ştefan Aug. Doinaş, *Psalmi,* Bucureşti, Editura Albatros, 1997. Precizăm că toate citările din psalmii lui Doinaş se fac din această ediție.
[16] Al. Andriescu, *op.cit.,* p.338

Omul se vede pe sine drept o copie ratată, o ființă neîmplinită al cărei rol nu poate fi altul decât să îşi iubească Creatorul, chiar dacă acest lucru presupune „maimuțărirea" Lui:

„*Vai! Chipul Tău şi-asemănarea Ta, - /cum mi s-au scurs de pe obraz.../ Cu cine/ mai semăn eu acum? Sunt o maimuță / a Domnului...* " (Psalmul IX)

Însă şi atunci când în cearta cu divinitatea resimțim ceva din mânia arghezianã, Doinaş, prin limbajul său neconformist şi autoironic, îşi reconsideră poziția şi caută, din nou, împăcarea cu divinul, înfrigurat parcă de perspectiva de a nu mai afla pe nimeni dincolo de marginile lumii. Poezia redevine livrescă, presărată de uşoare note autopersiflante:

„*Sunt palimpsestul / ființei Tale răzuită aprig / de pe bătrânul pergament al lumii. / Cum să Te fac încă citit şi astăzi / de ochii celor fără de vedere? / Penița mea muiată-adânc în Vega / Te scrie doar ca alfa şi omega*". (Psalmul XXX)

Sentimentele pioase nu îl părăsesc nicicând pe poet, deoarece, asemeni psalmistului din vechime, el râvneşte să dobândească încrederea necondiționată în Cel de a cărui ființă se simte atât de legat. Ca şi psalmistul din epoca davidică, poetul îi cere Domnului ajutorul pentru a nu se rătăci de pe calea cea dreaptă. Acceptarea lui Dumnezeu implică o debarasare de viermele îndoielii pe care rațiunea i l-a sădit omului în inimă. Omul, spre deosebire de necuvântătoare, simte că, prin cugetare, lumea i se dezvăluie doar în parte şi că raționamentul îl împinge către neîncredere şi către negarea miracolelor. Poetul înțelege că iubirea necondiționată se manifestă numai la ființele ingenue care, prin simplitatea lor, îi aduc Laudă celui Preaînalt:

„Numai izvorul e pur. / Înzestrează-mă, Doamne, / cu botul naiv al vițelului care-l /descoperă proaspăt sub frunze de brustur!" (Psalmul XVII)

Rațiunea este socotită deopotrivă ca har şi ca blestem, întrucât prin ea se insinuează îndoiala. Răscolitoare şi neobosită, rațiunea îl îndeamnă pe om să dezlege cât mai multe dintre tainele lumii, chiar dacă nu a fost înzestrat cu suficientă forță pentru a duce până la capăt un atare demers. Îndoiala îl face să rătăcească şi să se întristeze că nu îşi află alinarea pe care cerurile goale i-au făgăduit-o. Lipsa răspunsului îl conduce pe om la un pas de disperare:

„*...Tu nu zici nimica?...Ori poate că Tu, viul între vii, / ce eşti cu-adevărat, nici Tu nu ştii.*" (Psalmul XXVIII)

Psalmistul îşi caută refugiul în cuvinte, care, prin revărsarea lor năvalnică, îi provoacă poetului temerea că pierde din nou calea, întrucât verbozitatea îşi dovedeşte ineficacitatea în a-l scăpa de îndoieli:

„Vai! De năvala prea multor cuvinte / n-apuc să le rostesc pe cele sfinte." (Psalmul XXVII)

Bibliografie

Andriescu, Al., *Psalmii în literatura română,* Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2004.

Arghezi, Tudor, *Versuri,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980.
Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1997
Cartojan, Nicolae, *Istoria literaturii române vechi,* Bucureşti, Editura Minerva, 1980.
Doinaş, Ştefan, Aug., *Psalmi*, Bucureşti, Editura Albatros, 1997.
Dosoftei, *Psaltirea în versuri,* Ediție, postfață, tabel cronologic, referințe critice de Aureliu Goci. Bucureşti, Editura 100+1 Gramar, 1998.
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. I,* Bucureşti, Editura Minerva, 1990.
Muşina, Alexandru, *Supraviețuirea prin ficțiune,* Braşov, Editura „AULA", 2005

SHOWING OF LOVE OR THE BEGINNING OF FEMININE WRITING IN ENGLISH AND ROMANIAN LITERATURE

Codruța STĂNIŞOARĂ, Professor, PhD, University of Craiova

Abstract: The present paper aims at being an excurson into the beginning of feminine writing in English literature in order to reveal its main expressions, out of which love stands at its main core.To illustrate my point I selected some representative women authors in Old and Middle Ages English literature, Julian of Norwich being a referential name in the title of my paper.The absence of women, literally and figuratively speaking, from literary history and from literary texts argued by H. Cixsous,who introduced the concept of "écriture feminine" was a turning point for me in trying to bring feminine writing out of "the Dark Ages" in England and even to extend my approach to Romanian women writing though its beginning was registered later in the literary history.

Keywords:ecriture feminine, love,English, Romanian,feminist

The place of women at the start of English writing should be looked at from two directions: the first refers to fictional female characters, focusing on women as the subject of writing and it may be located in very early periods even in Old English literature, while the latter is located in the Middle Ages and it concerns feminine literary practice.

In the Anglo-Saxon writings the average woman's life was not valued since they were not the subjects of chronicles, legend or public record. Only wealthy and high-ranking women prevail and they are present due to the relation to their lords.This kind of women appear as formidable creatures, 'mighty' women with enchanting powers, which can be closely associated with the power of queens nowadays.

Heroic poetry in particular is much concerned with the vulnerability of the woman cast in the role of *freoðuwebb*e, 'peace-weaver', where it is hoped that a peace-settlement between two hostile tribes or families may be made firmer by a marriage bond. The emphasis is on the isolation of such an individual in a society where the protection of her own family has been replaced by the dislike and distrust of those in her new environment.

Apart from being merely hinted at or presented in their relation to men, women have their own 'voices' in Old English lyric poetry. Although this poetry focused on the theme of heroism and loyalty one can find poems with more personal expression of loneliness, sorrow, love, joy. The 'laments' are not only expressions of men's sorrows like *Deor's Lament* or the *Husband's Message* but also love 'songs' of their women.

The Old English *Judith* is unique among other poems in the extant Old English poetic corpus in depicting a woman as the hero at the centre of the poem. Thus, while *Elene* and *Juliana* also feature women in their central characters, they are not necessarily portrayed as heroic. Elene embarks on a quest to retrieve True Cross, but there is no sense that she is performing an act of bravery.The image of Judith as reflected by the anonymous poet is that of a woman who can be a hero through her actions and her virtues, which are placed in a masculine setting without losing her essential feminity.

The Wife's Lament and *Wulf and Eadwacer* present the themes of loss, suffering and impermanence of human ties through a woman's voice.It is not surprising to find in *The Wife's Lament* a concern with exploring a psychology of a suffering woman.

In order to summarize, the literary image of the Anglo- Saxon woman is that of a highborn lady, prepared to accept a dynastic marriage and is characteristically seen as a focus of hospitality in a ceremonial male-centred society.

She is 'wise in words' as she appears in Old English epic poetry, which is a queenly attribute. Marriage is of central importance for her in life. The emotional side of her life offers rare glimpses in the Old English poetry and in such cases, even rarely the love triangle is not excluded.

For this kind of woman is touched only by superficial emotions, it is not taken seriously and it lacks any commitments. The woman is always wife not mistress. However in the Old of love will be trated with a more personal involvement in a number ofd important works appear. The shades of love do not develop a psychological language in order to express a subtle range of emotions, they are used in a simple expression of sadness and melancholy due to the absence of the beloved one. In the Post-Conquest literature the touch of Saxon poetry, the first blossoms of what'Cortley love' will be in the medieval literature written by women writers.

In medieval literature, women are presented either as' patient Griseldas' (self-sacrificial martyrs) or 'likerous' (lecherous, man-eating harpies) like the *Wife of Bath*, for example, a touchstone for feminist literary theory who observes the negative depiction of women in the literature of this period.

Some scholars have located feminist literay practice in actual medieval women like Christine de Pizan, one of Europe's first professional women of letters. Daughter of an Italian astrologer at the French court, this brilliant writer wrote books counseling kings, nobles, queens and ordinary women how to conduct their lives. Widowed at the age of twenty-four, Christine turned to writing to support her young family Writing was a very rare career choice for a woman living at the beginning of the fifteenth century. Even more unusual was Christine's willingness to use her writing to challenge the misogynistic tradition. Her *Book of the City of Ladies* is a feminist version of Dante's *Commedia* and Virgil's *Aeneid*, where Christine is guided by the Sybil into the knowledge of all things. Christine de Pizan recasts Greco-Roman mythology from a female standpoint in the *Epistle of Othea.*

Out of the pilgrimages those of medieval women stand apart : even if they imitate earlier women like Saints Helen and Paula, their writings, especially those of Kempe in her 'Book' stand for an original approach because her performance has been called the first autobiography in English, yet it is written in the third person and by a priest who took down her words because she was illiterate. *The Book of Margery Kempe* is an account of the spiritual and social life of a middle class woman in the early fifteenth century. Speaking about it Mathew Boyd Goldie((2009,The Medieval British Literature Handbook, ch.Case Studies in Reading :key primary Literary Texts, pp.94) suggests that we should read the text by envisaging the concept of *performative* in order to help us to think the issues related to Kempe's spirituality ,which gives us a very authentic and vivid picture of The Medieval Age. In this sense he designs a kind of a 'geography' of her performance in such territories as: gender, Latinity, social status, spirituality.

In point of gender the literary critic asserts that:" We can think of the expectations that confronted a middle-class medieval woman in England. She was expected not only to marry, manage a household with children and often look out for her husband's business affairs but also to generate income independently of him."(pp 95)

As Latinity concerns women used to exist in a social and spiritual hierarchy and she should be a subject to her husband and men in general." A religious woman was also the object of Latinity formulations […] a woman could not really contribute to a discussion about religion, gender or a woman's place in society.(pp 109)" Moreover "if she were to live a religious life, she would be expected to be decorous, quiet and preferably enclosed or isolated from women community (an anchoress)"(pp 95).An *anchoress,* as the word was used in medieval Latin and English literature was a woman who lived in solitude, often in a single room, usually beside a church in its graveyard. These women used to write in this period and among the most noticeable ones are: Walter Hilton with' Ladder of Perfection', Julian of Norwich with 'Showing of Love'.

Such powerful forces make her negotiate constantly between the norms of a middle class wife and female religious."Kempe's, around the year 1860 spiritual life is also performative in the sense that it helps her to change the structure of the society around her."(pp.97)

"Her intense spirituality is also performative in the sense that it not only changes herself, it is also very public and transforms the spaces around her. Overall her words and actions are performative that they alter people around her as well as her own subjectivity."(98)

An anchoress of St. Julian's Church in Norwich, Julian of Norwich wrote different versions of the *Showing of Love,* which survive in various manuscripts now at Westminster Abbey, Paris' Bibliotheque Nationale, and the British Library. She translates directly from the Hebrew Bible into ME, before the King James Bible, and it is possible that Adam Easton, who effected Birgitta of Sweden's canonization as a saint and who had taught Hebrew of Oxford, may have been her editor. All versions present the contemplation of the Virgin and the vision of the hazelnut in the palm of Julian's hand: 'And so in this sight I saw that he is everything that is good as to my understanding. And in this he showed me a little thing the quantity of a hazelnut, lying in the palm of my hand as it seemed, and it was as round as any ball. I looked on it with the eye of my understanding, and I thought, "What may this be?" And it was answered generally thus, "It is all that is made" (Reynolds and Holloway 2001).

Margery Kempe's Book and *Julian's Showings* are not the only representations of women's writing in Medieval English. Early in the history of feminist literary theory Hope Emily Allen proposed that Margery should be understood in the context of such Continental holy women as St. Birgitta of Sweden, Marie of Oignies and St. Catherine of Siena, among others. The writings of many of these women circulated in Medieval English translations. Moreover there is a resonance of voices that show on increasing awareness of the internationalism of Middle English literature.

A Swedish noblewoman, Birgitta of Sweden was governess to King Magnus and the mother of eight children. On her husband's death, following their pilgrimages together to and from Compostela, Birgitta established a monastery in the King's Castle of Vasdena, then journeyed to Rome during the year of the Black Death. She worked with ecclesiasts in

Sweden and in Italy, producing the *Revelationes*, which she sent to the Kings of England and France and to other heads of state pleading for peace in Europe. Birgitta's Revelationes were widely influential. Julian of Norwich's *Showing of Love* quotes Birgitta of Sweden's Revelation's. Margery Kempe had Birgitta's *Revelations* read to her, and she later imitated Birgitta's pilgrimages and literary activities.

Marguerite Porete first had her book burned at Valenciennes, and then she herself was burned at the stake in Paris in 1310 for it. Nevertheless, this book of contemplative Pseudo-Dyonisian theology, originally written in Old French, was preserved in ME translations in three manuscripts.

The concept of écriture feminine developed by H. Cixous, a representative of the feminist literary theory in Europe, applies best in her case because it means not only feminine writing, but feminine speech and feminine body as well. ('Women must write through their bodies', Cixous 1976, 886). She urges women to make their voices heard and use their bodies in order to support their voices.Just like a woman's voice, her flesh, her body, her womb are alternaticve means of expression. The critic argues that every part of a woman's body is a vibrant form of liberation from the opressions around her and it also offers unlimited possibilities of self expression because a woman speaks and writes with her body.

Thus, the concept that Cixous uses can be associated with the medieval English woman writer whose book and body were both burned and thus both responded to persecution.

But if women had written books,

I know for certain that things would be otherwise.[1]

And things were otherwise but very late, at the end of The Victorian Age, in the late eighteenth century and the early nineteenth, almost at the same time with the first records of feminine writing in Romania.

The birth of the lyrical conscience is located, for the Romanian women poets, at the beginning of the nineteenth century, around the year 1860 and it is mostly determined by the existence of an erotic one that sees love as an 'illness 'of the soul, and their poetic universe becomes' a hospital of love'.(Eugen Simion, *Dimineata poetilor*, pp.67). Expressions of love as an 'illness' of the soul are felt in warm manifestations of lyrics such as: meditations, elegies, the poetry of diaries, the eroticism of crisis, or the escapism into the world of ideas, in the poetry of Elena Văcărescu, Carmen Sylva, Matilda Cugler Poni, Veronica Micle. For these women love represents the very symbolism of life.*Showing of love* in Old and Middle Ages English poetry becomes *illness of love* in the Romanian poetry in the nineteenth century.

Elena Văcărescu, for example, manifests a preference for exotics and symbolism, but also for exploring the national element, the Romanian folklore, whose motifs have been visibly stylized.

This tendency cuts the main difference between the Romanian women poets and the European ones at the time. While in the Romanian poetry women writers are reluctant to embrace and cultivate the literary species of classicism, in the European literature they use the prosody of early classicism, its literary genres and species with their specific rhyme schemes.

[1] Christine de Pizan, *Book of the Cities of Ladies*, 2000, 4-5

Devoid of any touch of what the early classicism means, the first women's voices that raise in the Romanian poetry in the XIX century don't use the eleven – syllable verse, or the classical iambic pentameter, or the *versus adonicus* in the manner of the first women-poet of the world, Sappho. The prosody of the sonnet also appears very late in the Romanian poetry as compared to the British one in which the first manifestations are traced back in the XVIII century, being cultivated at its best by Elizabeth Barrett Browning at the beginning of the XIX century.

Despite the manner in which the first women poets in Romania choose to express their thoughts, feelings and ideas they have some characteristics in common regarding their origin and life: they belong to noble families with aristocratic and even poetic spirit, they are highly educated and even related to each other through their lives and origins.

Elena Văcărescu or Hélène Văcăresco, by her French name, was a Romanian aristocratic writer, twice a laureate of the Académie française. Through her father she descended from a long live of Romanian noble peasantry, called boyars of Vallachia, including a famous one, Ienăchiță Văcărescu, also a poet who wrote the first Romanian grammar, and she was also a grand daughter of the famous Romanian poet Iancu Văcărescu. Elena got acquainted with the English literature when she was young, through her governess. She studied French literature in Paris. She attended courses of philosophy, aesthetics and history, and also studied poetry under the guidance of Sully Prudhomme.

The meeting that changed her life was with Elizabeth of Weid, Queen of Romania, and wife of King Carol I, a writer herself. The Queen invited her to palace in 1888 because she was interested in Elena Văcărescu as a poet. The Queen encouraged her in a romance with Ferdinand of Hohenzollern, the King's nephew adopted in order to become King of Romania. The result of the affair was that the Queen was exiled to Paris for life. There she was the substitute delegate to the League of Nations, from 1922 to 1924, the only women to serve with the rank of ambassador in the History of the League of Nations.

In 1925 she was welcomed as a Member of the Romanian Academy. She translated the works of famous Romanian poets into French, she also wrote a few novels, she published many volumes of lyrical verse: 1886:*Dawn Songs* for which she was awarded the prize of the French Academy, 1896*: The Serene Soul*, 1903: *Gleams and Flames*, 1928: *In the Gold of the Evening*, 1908: *The Garden*, 1914: *The Dormouse Passionate*, 1945: *Memorial on the Minor Wide Awakened.*

From the perspective of our approach, what stands apart from her life and literary career, is the relationship of the two women of letters, Queen Elizabeth of Romania and Elena Văcărescu who collaborated in publishing a collection of poems, *The Bard of Dâmbovitza*, an English translation of Elena Văcărescu's collection of Romanian folk songs. They were of great impact on the English speaking world especially due to the British origin of Queen Elizabeth of Romania.

Spiritually twinned their lyrical self forms a unity that explodes in poetry of elevated Romanian spirituality written in the tradition of a refined Classicism, still not devoid of any profound Romantic vibrations.

Elizabeth of Weid was the Queen Consort of King Carol of Romania, known by her literary name of Carmen Sylva, as she calls herself in order to express her love for poetry and the Romanian woods. Distinguished by her excellence as a pianist, organist and singer, she also showed considerable ability in painting and illuminating. But a lively poetic imagination

and a certain Romantic touch of her life led her to the path of literature, and more especially to poetry, folk-lore and ballads. Her interest and love for the Romanian peasantry with their lives, traditions and legends give particular notes to her lyrics. In writing her works she is associated not only with Elena Văcărescu but also with Mite Kremnitz, one of her maids of honour. It seems that early women's voices in the Romanian poetry raised to the rhythms of a dance of muses, which paralleling the ancient Greek or Roman tradition, turned into the specific Romanian 'hora'.

Feelings of womanhood sprang up in a common feminine conscience, which made the women writers became more powerful in a world governed by men. This kind of poetic association was culture specific for Romania at that time. Did they feel more secure for public exposure in a male dominated world or was it an option for sharing their lyrical self due to a dominating maternal instinct? Or maybe they didn't want to leave their souls bare and alone before us!

In one of her poems Queen Elizabeth expresses the possibility of antagonistic feelings as part of a divided Romantic self:

'From myself another self I turned',the division is made under the power of contradictory forces, which make her 'freeze or burned', 'float or sink', 'be high or low'.

In another poem she is trying to reconcile with the 'ugly half' of her mind.

'Fierce flames of Passion's self' are to be found in women's hearts. *Storms* , *Sturme* in German is a volume dedicated to her fellow women captures the dominant note of its four narrative poems in a peculiar warm, homely and fanciful German tone expressing a tempestuous Byronic, fervent glowing' soul hidden under a 'light and warm' woman's face.

The book contains four narrative poems of unequal meri,t the best is *Sappho,* which, though it shows evidence of immaturity, is original in form and treatment. The Sappho whom she puts before us, is one who desires to be nothing but a mother, who lives with her daughters and companions in a fabled castle, which for all its Greek name must have stood somewhere in German lands, a Sappho who has never existed. The same maternal feeling fed the Romanian women spirits at the beginning of the 19th century when they preferred a kind of association in writing their poems. Despite it her lyrics is charming in striving to blend the classic pentameter with the Old German alliterative rhyme, betraying her education in Germany. The Queen has caught the peculiar warm that has distinguished German lyricism from that of other nations. Also the Queen's strong leaning toward the Romantic school is felt interspersed with the lyrical afflux of the folk-lore of her Romanian land.

Matilda Cugler Poni is considered for good reasons a forerunner of feminine lyricism in the Romanian poetry at the end of the 19th century, a representative of an elevated classicism.

The volume entitled "Poems" issued in 1925 and literary manuscripts certified her as a representative of a refined Classicism imbued with Romantic vibrations. Her origin was in Austria according to the ennobling certificate of the Cugler family signed by Empress Maria Tereze in 1744. Like her predecessors she was noble, educated, patriotic and very sensitive, which made her verses reveal an authentic poetic self carrying all the ingredients of the lyrical expressions of the Romanian poetry at the beginning of the nineteenth century, one totally subject to eroticism. More than her predecessors Matilda Cugler Poni envelops her poetry in a sense of love, deeper and more penetrating than that expressed by Elena Văcărescu and Queen

Elizabeth of Romania. The motifs of unshared love, her quest for certainties, the erotic passion placed in a symphony of seasons, out of which autumn is the most celebrated one due to its association with death are remarkable for the profoundness of feelings and passions. Sometimes their expressions surpass some European models of the feminine lyricism. Her example stands for the idea that the condition for the existence of poetry doesn't consist in the conceptualization of ideas but in the configuration of its expressions through suggestions and symbols, leaving the doors of perception opened to mystery.

The beginnings of the Romanian feminine lyrics are entirely dominated by this phenomenon. The prevailing themes of love and passion associated with the ideas of nothingness, dissolution and death leave a Romantic atmosphere in 'the hospital of love'. The poetess has one 'Last wish'. Out of 'the past years' with their grieving memories of a 'dream of love', the only thing that remains is pain enveloped into a deserted soul. Nature ('The Willow Tree) is the witness of past love, a background which will be later transfigured in the love poetry of her successor Veronica Micle. The spleen provoked by the loss of love turns into a living experience for Matilda Cugler Poni, whose 'Last Wish' was to be buried in a deep forest, the beating heart of the nature around, also a tomb to dig her love into, her poetry becoming a mourning song.

More vibrant and profound reflections of love and its ranging tones are to be found in the poetry of Veronica Micle, known for her love relation with one of the greatest Romanian poets, Mihai Eminescu.

"If her poetry turned into a human being, then this new spirit would be a passionate Romantic, a Byronic self indulged into grieving and suffering" says Lucian Chişu, a Romanian critic. "Her verses are permeable to three instances of the lyrical self – love, anguish, passion". From this perspective she is the closest to 'the hospital of love'. Ill due to love, her soul is torn apart, tormented by passion, crawling to meet her twin-soul, her lover poet. Still, her love, even if shared will remain unaccomplished, which triggers suffering, pain and Romantic pathos. More or less the same spirit dominates the poetry of the first Romanian women poets.

Speaking of the beginnings of women writing in England it can be concluded that there are no striking dissimilarities between the spirit of their artistic manifestations but more regarding the spirit of the age due to the huge differences of time and culture: in The Middle Ages period in England particular attention was attracted by queens and saints, not always in Anglo-Saxon society distinguishable, while in Romania, very far from them historically speaking, in the nineteenth century, they belong to noble families with aristocratic and even poetic spirit, they are highly educated and even related to each other through their lives and origins. More or less even remote in time from each other their presence has the same background. In point of their artistic manifestations they expressed themselves both in poetry and prose, the first being more dominant than the latter. From the point of view of the feminist movement theorists we may acclaim that *écriture femini*ne in the light of the concept introduced by Cixous applies more to feminine writing in England in The Middle Ages, out of the same reason of the distance in time- a time when women were more oppressed and silenced. Apart from these they have one thing in common: love, even if it may be only *shown* by some of them or expressed by others. It doesn't matter who!

Bibliography

Godden, M., Lapidge, M. (2000), *The Cambridge Companion to Old English Literature*, Cambridge University Press
Fell, Christine (1984), *Women in Anglo-Saxon England*, Boul Blakwell Ltd., New York
Bradley, S.A.I., (1982), *Anglo-Saxon Poetry*, London
Mehl, Dieter (2001), *English Literature in the Age of Chaucer*, Pearson Education, London
Kline, Daniel, T. (2009), *The Medieval British Literature Handbook*, London
Simion, Eugen, (2008), *Dimineata poeților,*Ed.Polirom, Bucuresti
Chişu, Lucian (2004) *Raftul cu amintiri*, Ed. Viforul Romanesc, Bucuresti
Cixous, Hėlène, (2001) *The Laugh of the Meduse*, the Norton Anthology of Theory and Criticism, Ed. Vincent B. Leitch, Ney York : W.W. Norton

LITERATURE, DISCOURSE AND MULTICULTURAL DIALOGUE IN THE WORKS OF JORGE LUIS BORGES AND MIHAI EMINESCU

Luiza MARINESCU, Associate Professor, PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest

Abstract:This critical essay entitled ***Literature, multicultural discourse and dialogue in the works of Jorge Luis Borges and Mihai Eminescu*** *illustrates the influence of the reading of the German philosopher's work Arthur Schopenhauer "The World as Will and Representation" over the fantastic fiction written by two intellectuals from cultural spaces at the Latin cultural borders. It is about two geniuses from different epochs, periods paradoxical similar through the atmosphere: on the one hand, Mihai Eminescu is considered to be the pioneer of two roads in Romanian narrative, that of fantastic fiction and that of the philosophical epics and, furthermore, by Jorge Luis Borges, the patriarch of the postmodernism in worldwide culture. The comparative critical essay* ***Literature, Discourse and Multicultural Dialogue in the Works of Jorge Luis Borges and Mihai Eminescu*** *aims to highlight the originality, the novelty of vision, the specificity of the sensitivity and of creativity of the fantastic prose of the two writers with elective affinities clearly stated showing:*

• Parallelisms and tangents in the spiritual biographies of the two writers : Mihai Eminescu and Jorge Luis Borges ;

• The libraries of their adolescence;

• The meeting in the labyrinth of reading with the author of "The World as Will and Representation" ;

• Their experience as librarians;

• The admiration for the works of William Shakespeare;

• The ability to describe unseen countries from the space of extreme Romanity;

Encyclopedic minds, Mihai Eminescu and Jorge Luis Borges were constantly concerned about their own cultural horizon expansion and they were possessed by a boundless thirst of knowledge. The originality and the modernity of their ***Literature, multicultural discourse and dialogue in the works of Jorge Luis Borges and Mihai Eminescu*** *came from the creative assimilation of philosophical ideas, particularly from the work of Schopenhauer, which led the revolution of the concepts of composition, character building , dismantling fiction , decomposition of the act of creation practiced in open-ended works .*

Keywods: Mihai Eminescu, Jorge Luis Borges, multicultural dialogue, literature and discourse.

Parallelisms and Tangents in the Spiritual Biographies of the Writers Mihai Eminescu and Jorge Luis Borges

The Argentinean writer Jorge Luis Borges wrote once that "a literature is different from another literature less through the text, and more through the way in which it is read". These biographical similitude should seemed simple coincidences, if in the poetry or in the essayistic and fantastic prose of the two writers Mihai Eminescu and Jorge Luis Borges should not exist so many tangents, already mentioned (Marinescu, 2004) and which the present material synthesize them.

a. **The Adolescence's Libraries**

Training in a bookish universe, appreciating the everlasting values of the old books, Mihai Eminescu and Jorge Luis Borges will always keep an attitude of pious gratitude for the libraries of their intellectual adolescence. Jorge Luis Borges wrote in ***The Prologue*** from ***Evaristo Carriego*** in 1930: "The truth is that I was spending my childhood in a garden, in the back of a lattice work with sharp tops points and in a library with never ending English tomes." (Borges, 1999 I: 31) As a child, the Argentinean writer learned to read excellently in English from his grand mother, Fanny Haslam and from his governess, Miss Tink. In ***Schița autobiografică (The Autobiographical Sketch*** – translated title***)*** Jorge Luis Borges confessed: "If I would be ever asked which event was the main event in my life, I should say that it was my father's library. Sometimes, I believe that I was never out from that library." (Borges, 1981:15)

A library with many Romanian books translated from French and with the Romanian chronicles, which represented the printings of the moment has also Gheorghe Eminovici, the collector of duties on spirits, Mihai Eminescu's father. At Cernăuți, the author of the famous ***Lepturariu***, Aron Pumnul, Mihai Eminescu's Romanian literature and history teacher had a Romanian personal library, from which he lent books to his pupils, who were gently guided. The passionately reading and meditations on the books ideas will transform Mihai Eminescu in a frequent buyer of old books. In the prose fragment entitled ***Când eram încă la universitate (When I still was at the University*** - translated title) Mihai Eminescu confessed that he has "a peculiar activity. I was always walking on the streets, entering here and there in an antiquity shop and rummaging or stirring up his stuff; I was buying from his books everything that it seems more bizarre and fantastic and, coming back home I was reading and writing in a copybook called *fragmentarium* all the fragments that I liked. I was living in a village near the university's city, and around my house was a lot of quiet, because through the hazard in that house were also living old persons. There, during the night, after covering the fireplace, I was reading and translating for my own pleasure, fact that I also mentioned above. Then, suddenly, it seems that I was entering in the labyrinths of those curious stories which I had already read, an image was following another, as fact was also following the others. Then I was turn off the candle, for not disturbing me in my gloomy visions and I was rapidly writing in the dark in *fragmentarium* the images and the visions which were showing signs in a blowing of a match. Today, stirring the papers, I have found that *fragmentarium* I am reading and reading without no pause and very strange… I am waking up in the same house I use to live in, it was night… Outside the wind was whistling through the secular trees from the park. An imagination after another is written and I can see that all these strange and broken fragments from all over the world are a beautiful story although a little strange. I am writing it. Here it is." (Eminescu, 1978 II: 548)

Fascinated in the reading labyrinth, Mihai Eminescu develops ambiguity, transforming the time for remembering in the present time of writing his own work with an open end and never finished. Literature's birth from readings and dreams is a trendy theme of the contemporary era, considered to be a postmodern epoch, and that is because everything was already written. Writing is rather a recombination and a rediscovery of the texts. In his ***Amintiri (Memoirs*** –translated title) Ioan Slavici confirms Mihai Eminescu's pleasure t olive in spacious houses and to read quietly at home the books that he used to deify. The reading

taste was always accompanied by that of the Mocha coffee, which the poet used to cook by himself, hoping that reading time may be extended, that night may be turned into day and thus, by passing the sleep attempt, the lucid initiation can be achieved. (Slavici, 1998)

The libraries near the bed, which should be read in dark, which are changed periodically and which are defining the personalities: this is a common theme from the writings of the two authors, who are undoubtedly among the most famous readers of their century. The night reading with the siesta and the calm meditation, with the infinite set of connections between different pages of the book was a part of the reading ritual of Jorge Luis Borges. In an interview with Alberto Manguel, a Canadian English writer, fluent in Spanish, living in a small village in France and the reader for a famous blind person - Jorge Luis Borges-, Alberto Manguel remebred that when he was reading a text he did never reach its end. Interested in the construction of the texts read for him, Borges made connections with other texts because he had "a colossal memory". (Manguel, 2002: 28-29) May be that is why Borges' reader has the mission to create texts (see ***Pierre Ménard, autorul lui Don Quijote*** - ***Pierre Ménard, the Author of the Quixote-***,translated title Borges,1999I :281). It is also interesting Borges' suggestion to read ***Christ' Imitation*** by Kempis, as if it were written by Joyce. Another intuition of the Argentinean writer is that any reading of any work is a way to know the others. And that is because any masterpiece creates its precursors (see ***Kafka şi precursorii lui/ Kafka and his Precursors*** – translated tile- a writer whose work Borges enjoyed a lot). From the experience of reading from adolescence and from his whole life it starts the idea that all the books written or unwritten are already existing, because they are the result of an enormous, but not infinite combination of all the letters of the alphabet. (see ***Biblioteca Babel/ The Library of Babel*** –translated title Borges ,1999 I 304).

Borges' surprising ideas appear, in a different context, as the intuitions of the philosopher Arthur Schopenhauer, whom Borges and Eminescu met in their adolescence readings. The combination between life, dream and books is described by German thinker as it follows:

"The life and dreams are just pages of a single book. The uninterrupted reading is called real life. But when the usual reading time (the day time) has elapsed and when it arrives the resting moment, we lazily continue to feuilleton the volume and to read another page, here and there, without order and without result; sometimes the page is unknown, but always it is from the same book." (Schopenhauer, 1882bI:28) The strange ***Cartea de nisip/ The Book of Sand*** – (translated title - Borges,1999II:309 preserves the same features in Borges' description.

b. Schopenhauer, Eminescu and Borges:
The Meeting from the Library

The meeting in the reading labyrinth with the author of the work ***Lumea ca voință şi reprezentare / The World as Will and representation*** – translated title- (Schopenhauer, 1882b) occurs in the moment when Mihai Eminescu and Jorge Luis Borges were both teenagers and they were students. The German philosopher Arthur Schopenhauer will become the favorite author of the two young writers, who will assimilate ideas from ***Die Welt als Wille und Vorstellung*** and will be impressed by the spirit of the modern voluntarism creator.

The paper ***Die Welt als Wille und Vorstellung*** published in 1819 by Arthur Schopenhauer is the work of a young man of 30 years old who had been working to design this paper for four years. It is normal for it to have so much influence over the souls in their formation age, spirits who read with great amazement.

Mihai Eminescu was 10 years old when Arthur Schopenhauer died in Frankfurt, in 1860. At 24 years old, Romanian poet has already read Schopenhauer, as it results from his letter to Titu Maiorescu. The metaphysical ideas of Schopenhauer will influence him in achieving his fantastic prose, which he almost entirely wrote during his studies and published it, till he was 26 years old. Mihai Eminescu's concerns for the fantastic prose appear under the influence of the readings from Arthur Schopenhauer's creation, just at the time when Titu Maiorescu was also interested in achieving Romanian translation of the work written by the philosopher that he used to call "Man of the Century". This translation was made partly in the form of the volume entitled ***Aforisme asupra înțelepciunii în viață/ Aphorisms on Wisdom in Life*** – translated title (Schopenhauer, 1890).

In ***the Prologue*** of the volume ***Fireworks*** (1944) Jorge Luis Borges wrote: "Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Mauthner, Shaw, Chesterton and Léon Bloy form the heterogeneous group of authors that I read constantly." (Borges, 1999I: 321) Not only Jorge Luis Borges recognizes to Arthur Schopenhauer the merit of having been his model as we have seen in the passage of autobiography reproduced in the previous chapter.

Both Eminescu and Borges will notice that as an admirer of the philosophy of Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer is, above all, the master of the reliable intuitions, impeccably written from the stylistic point of view, observations that generalize conclusions about the real, tangible world.

Arthur Schopenhauer's success of his philosophical work does not start from the formulations for the first time of eternal human truths, but from the signaling the repeatability of these conclusions. The eclectic Arthur Schopenhauer proves, in fact, the routine of the brilliant observations, which is illustrated by the similarity between these periodic rediscoveries of the same moral, existential, psychological truths irrespective of the oriental or occidental area of the event.

In a letter sent from Berlin in 1874 to Titu Maiorescu, when Junimea's mentor was advising him to graduate his doctor degree and to become a professor at the new founded University of Iassy, Mihai Eminescu wrote that " to teach Schopenhauer's philosophy, so that it could be considered a complete course, as the author himself wished, I need to know some information that would require a special training, some knowledge of natural science and anthropology." (***Studii, 1933IV: 102-104.)

A contemporary researcher (Frisch, 1999) proposed an interesting hypothesis about Eminescu's preoccupation for Arthur Schopenhauer's philosophy. Based on a Berlin address „Potsdamerstraße 276 E", written in the manuscript ms. 2287, 57 v., address belonging to the friend and the editor of the complete works of Schopenhauer in six volumes, published in Leipzig between 1873 and 1874, Helmuth Frisch demonstrates that Eminescu would have visited Julius Frauenstädt. The fact is that Eminescu received as a gift from Iacob Negruzzi this edition of the complete works of Arthur Schopenhauer and these six volumes were placed in a special place " on the poet's working table". (Ștefanelli, 1883:98)

The work of the German philosopher Arthur Schopenhauer, who have influenced all European artistic thinking (and not only) during 1860 and 1930 was soon completely translated in Romanian. Arthur Schopenhauer is the greatest forgotten writer of the XX th century, although his work has exerted a fertile attraction over the European spirit which it has influenced the crystallization for a long time. It is very well known that in Romanian culture the former evangelists of German philosopher's ideas were the intellectuals' members of the cenacle *Junimea*. In the atmosphere of the cenacle Junimea it was discussed for the first time in out country about his work. Titu Maiorescu, Romanian translator of German philosopher's ideas from ***Aphorisms***, shared his enthusiasm about the work of Arthur Schopenhauer with another friend of Junimea cenacle, who will become one of the first translators of the German philosopher in Voltaire's language and land. It was **I.A. Cantacuzino** or **Zizine**. By 1878 he would have retired from the politics and two years later, in 1880, he published in Paris the first translation of Arthur Schopenhauer's ***Aphorisms*** under the title ***Les Aphorismes sur la sagesse dans la vie.*** He continued to publish in the next years French translations of the work of Arthur Schopenhauer.

> The fact that Mihai Eminescu directly met Romanian translator in French of Arthur Schopenhauer's work results from a telegram that Titu Maiorescu sent him from Bucharest in the 5th /17th of October 1877 to "Mr. Eminescu, at the ***Curier*** editorial in Iaşi". Titu Maiorescu wrote to the poet: "They are proposing you to collaborate on the newspaper ***Timpul /Time-*** (translated title) together with Zizin Cantacuzino and Slavici for 250 francs per month. Rosetti and I were asking you to accept and immediately to leave to Bucharest (M.L.R., ms. 11658, f. 73 v reprodus în Eminescu, 1998: 17)

As for Jorge Luis Borges, he read his German philosopher's work during the time he went to Europe together with his sister, Norah to study in Geneva. He studied German because this is the language of philosophy, and because he was very intrigued by the "phrases too long" from ***The Critique of the Pure Reason*** he read with a great enthusiasm Nietzsche and Schopenhauer when he was only 19 years old. Later in the already mentioned ***Schiță autobiografică / Authobiographical Sketch*** – (translated title) Jorge Luis Borges wrote:"Today, if I should have to stop at a single philosopher, I would choose him (Schopenhauer – our note). If the enigma of the universe can be expressed in words I think that in his work we could find these words." (Borges, 1981)

Not by chance, between the biographical sources of his work ***Istoria eternității/ The History of Eternity*** (1936) Argentinean writer will mention the work ***Die Welt als Wille und Vorstellung*** by Arthur Schopenhauer.

c. **Destinies among the Books in the Temple of Knowledge**

> The experience as a librarian is common to the two writers, lovers of old books. Mihai Eminescu, "PhD in Philosophy" by ***Jurnalul Consiliului de Miniştri*** / The Journal of the Council of Ministries nr. 21 from 23rd of August 1874 was appointed temporary librarian at the Central Library in Iaşi to replace Samson Bodnărescu, from the 1st of September 1874. (Monitorul, 1874/188:1145) On August the 30th 1874 Eminescu takes the oath in front of the rector Ştefan Micle "to fulfill scrupulously the duty that his function requires, without passion, without hate, without favor, unsympathetic, without any direct or indirect interest". AS, 2588/1874: 482). That seemed to be the ideal place to study for a

man who liked to seek the truth, to write as a contributor to the Brockhaus Publishing House from Leipzig encyclopedic articles about Romania's cultural life and history and who wanted to improve his knowledge by graduating his doctor degree in Berlin.

"I feel happy that I chose a place in harmony with my lovely and willing to research nature. Protected against the care for tomorrow, I will immerse as a Buddhist in the past, especially"in our past so great in deeds and people." (AS, 2588/1874:482)

Convinced that without a collection of manuscripts and without a complete inventory of all the books, the library can't become useful in the intellectual efforts, Mihai Eminescu becomes a conscientious manager concerned with enriching cultural library's funds (enrichment that he achieved sometimes from the modest amount of 200 lei, representing his monthly salary), drawing us a list of books that the state should buy and made in collaboration with this antiquarian booksellers. Beyond Octav Minar's stories about Eminescu's trial (Minar, 1914) contemporaries memories about Eminescu as the librarian were talking about as taciturn endowed with an exceptional memory concerning books' settlement in the shelves of the library and a rigorous mental storage capacity about the reading preferences of the readers, and his departure from the Central Library of Iaşi represents a complex of unfavorable circumstances, that do not overshadow the pot's bookish concerns. Thus, Mihai Eminescu was a provisional librarian only 10 months, but the atmosphere he encountered in that place will help him to deepen his research.

Immediately after his father's death on February 24th 1938, Jorge Luis Borges became a librarian at the Municipal Library "Miguel Cané", situated in a district far away from his home in Buenos Aires, the library situated on 4300 Carlos Calca street. Argentinean author remembered the way he used to learn Italian and to read ***Divine Comedy*** and ***Orlando furioso*** during the two hours long journey by tram from his home to his work place. When the leadership of the country will be taken by Peron on February 24thth 1946, in August the same year a municipality decision transforms the librarian Jorge Luis Borges into an inspector of poultry and rabbits in the market place from Cordoba Street. The return of Jorge Luis Borges among the library's volumes will be possible after the shooting of Peron, the dictator, when the new government hereby nominates Borges as the new Director of the national Library from Buenos Aires. Like two of his predecessors in this position José Marmol and Paul Groussac, Jorge Luis Borges is almost blind. "Now that my eyes can hardly decipher what I write, I am preparing to die a few leagues away from the hexagon in which I was born. (…) The Library exists *ab aeterno*… wrote the author in The Library Babel in 1941. (Borges 1999I:304-305)

Inspired by this atmosphere, Argentinean writer recall the sad and depressing experience as a librarian that the other Borges, the writer, put i ton paper in the ***Eseul autobiografic /Autobiographical Essay*** –(translated title) from ***Aleph şi alte povestiri/ Aleph and the Other Stories***– (translated title). It was the time when Borges was hired at the Municipal Library"Miguel Cané": "Those little gifts of the managers of the library were only to highlight the depressing existence, the life as servants which I lived." (apud. Barnstone, 2002:35)

The library is a space of separation from the concrete mundane existence. It is a gateway to the world of fantasy enabling the two writers to visualize the labyrinth of their own lives in a bookish manner. Nothing from what really happens in the real existence is not

without a fictional correspondence. Mihai Eminescu imagined that the genius (lacking the guardian angel and his own star) is a mistake in the eternal fate's list, an error that makes even the Good God, the reader of the Great Book of the world, a book which is read in the darkness:

„Dar în acest cer mare ce-n mii de lumi luceşte	But in this sky, which is shinning in thousands worlds
Tu nu ai nici un înger, tu nu ai nici o stea,	You don't have any angel, you don'a have any star
Când cartea lumii mare Dumnezeu o citeşte	When God reads the large book of the world
Se-mpiedică la cifra vieții-ți făr' să vrea..	He stumbles over your life's figure unwillingly.
În planu-eternității viața-ți greşeală este…"	In the eternal plan your life is a mistake

.(***Povestea magului călător în stele / The Story of the Magician Traveller in the Stars***- (translated title) in Eminescu, 1978 I:295)

d. Schopenhauer, Eminescu and Borges: Creation's Problems

Regarding the effort to write properly Arthur Schopenhauer was a model for both Borges and Eminescu, who continued his ideas applying them in their works. "There is nothing easier than to write such a way that no one may understand; just as, on the contrary, nothing is more difficult than to express important thoughts so that every one can understand them." (Schopenhauer, 1890:283)

It seemed also hard for Eminescu to write about „doruri vii şi patimi multe"/ "living longings and many passions" expressing the whole truth in a comprehensive and intelligibly manner:

„Ah! Atuncea ți se pare	Ah, one feels than tehn in tunder
Că pe cap îți cade cerul	Round one's head the heavens roll;
Unde vei găsi cuvântul	How should man fiind trus expression
Ce exprimă adevărul?"	To describe his teeming soul?

("*Criticilor mei"/ "To the Critics"* – (translated title)1883 in Eminescu, 1978 I:164)

The reception of the writer's most important thoughts means the refusal of the reader?s monotone thinking because the latter has the opportunity to have a dialogue beyond time, to think something else than usual. "the problem is not so much to see what no one has seen yet, but especially to think what nobody has thought yet (starting from what everyone sees)" (Schopenhauer, 1890:76)

In Jorge Luis Borges' creation there is a parable of the man who wants to change his life into words and who is losing each time the essence or the pitch and marrow from his writing. The poem ***La luna / The Moon*** (translated title) brings into the reader's attention the fact that the tradition retains the parable of a man who tried to write a book in which the universe to be "counted". When he was ready to finish the enormous and difficult manuscript, the man was stupefied to find out that he didn't forget anything except the moon: „Que se había olvodado de la luna". **(**Borges, 1972:166)

For Argentinean writer, to become a poet to write the description of the Moon was an Obligatory activity. Moreover, Borges wrote that in Geneva or in Zurich when he first read Schopenhauer in German and the fate decided for him to become a poet, a sort of an Adam, in a Paradise of metaphors (Borges, 1972:168): ”When in Geneva and in Zürich, the fate/ wanted met o become a poet/ I imposed on myself, as the others, the secrete obligation to describe the moon. (…) I thought that the poet is the man which, as the red Adam from the Paradise, / baptize each thing after its name/ precisely, truly and unknown.”

Speaking about the role of his philosophy Arthur Schopenhauer was right when he wrote: „The whole world has leaned from me something that it will never forget.” (Schopenhauer,1995:15)

e. **India’s Fascinations and Mysteries**

Eminescu’s and Borges’ passion for India began naturally in al library by reading Schopenhauer’s works. The meeting of the German philosopher with India materialized at that time by writing a philosophical version of Buddhism and its life solutions for the Occidental society of the XIX th century, Schopenhauer using in his speech many quotations from all the major creations of the world. Renouncing to the exotic and strange terminology in the transcription into Latin letters, hard to be pronounced for the Europeans unacquainted with Sanskrit language, Arthur Schopenhauer keeps in his texts only the well-known names - Nirvana, Brahma, samsara – which he explained in detail.

Mihai Eminescu- a passionate connoisseur of the oriental philosophy, with which he had the first contact during studentship age in Germany – also keeps Sanskrit terminology in titles of his poems as ***Ta twam asi*** and ***Poveste indică/ Indian Story*** (translated title -Eminescu, 1978 II:38) and developes the theme of India in a playful, parodic way in the well known lines in which he tells the journey from Berlin to Potsdam together with the blonde, blue eyes Milly.

However Romanian poet was a thorough, serious man, endowed with the habit of the well done job. Eminescu’s passions for India, Indianite and Sanskrit language have been cataloged by many of his contemporaries as eccentric. George Călinescu was even writing about Eminescu’s ”language mania” and he recalls that during Eminescu’s intellectual exhaustion, the poet had made a Sanskrit business card (Ms. 2266, f. 21)., difficult to understand for the people around him, who have seen with a sneaking suspicion in that object a sign of poet’s sufferance, who allegedly was soliloquizing in a language understandable only for him. If Schopenhauer said (Schopenhauer, 2012a: 186) the relationship between Buddhism and his philosophy, it seems that even Eminescu was influenced by the exotic wisdom which revealed itself to be a valuable vein of inspiration. In the manuscript ms. 2275 p. 62, there are variants of the destinies that the divinity describes for Hyperion, Plato and Buddha are among the wise men mentioned. In the manuscript ms. 2277 p. 126 it appears the explanation for this juxtaposition between Plato and Buddha. It is about the world of Illusion as a denial of the material world any od the senses, common to the philosophical intuition of the two illuminated scholars. Although Jorge Luis Borges was not concerned with the study of Sanskrit language, information about India occur in a various pages of his prose with a strong bookish

character. It seems to Argentinean writer that India is a land in which people understand differently comparing to Europeans the word history and its essences.

”For example, I don’t think that in India people have the same sense of history” said Jorge Luis Borges in one of his lectures at Harvard in 1967-1968. ”one of the thorns in Europeans+ instep who are writing or have written histories on Indian philosophy as it were contemporary.”(***Muzica din cuvinte şi traducerea/ The Music of the Words and Translations*** (translated title) in Borges, 2002:69-70)

Borges is concerned with the differences between the mentalities of the two cultural areas. “A proverb says that India is bigger than the world” writes the author in ***Omul din prag/ The man in the Threshold***" (translated title- Borges, 1999 II:106). For him, the information about India come in also on the British way, as i tis shown in the following excerpt full of autobiographical flavor. In the atmosphere of Argentinean aristocracy with which Borges was familiar, the information about India are arising in the moment of the purchase of the Exotic objects. The references to the culture of this land are frequent in the work of Borges and they represent a testimony of the fact that his passion for tigers appeared in his childhood, together with “the English reading of the ***Jungle Book***; this testimony is made in his work entitled ***Blue Tigers***, where the author writes about the Jungle Book and about Shere Khan. Borges’ representations about India come also through Kiplings’ books.

The life’s infusion is a part of the magic of these demiurges writers. In the pages of the two authors, the biography and the history inundate the literary part ant the reader’s wisdom is checked in the end of this reading’s vortex, though the expressing of a structured point of view or a clear view, illustrating a conclusion: India has trickled its mysteries in the fabric of Eminescu’s and Borges’ texts, as an evidence of the fascination that this magic place had on their literature.

f. **A Mutual Friend: William Shakespeare**

The admiration for the work of William Shakespeare is another biographical coincidence in the case of Mihai Eminescu and Jorge Luis Borges. ”A firii dulce limbă”/ the sweet language nature” often invoked by Eminescu resembles to the nature’s wise voice from the work of the bard from Stratford-upon-Avon. In ***Povestea teiului /The Story of the Linden Tree*** (translated title Eminescu, 1978 I:80) Eminescu wrote in Shakespearean spirit recalling Ophelia’s story:

„ Dansul, muzica, pădurea,
Pe acestea le-ndrăgii
Nu chiliile pustii
Unde plângi gândind aiurea.”

The dance, the music and the forest
These are the things which I loved most,
And not the empty cells
Where you’re crying thinking wrogly.

(Eminescu, 1978 II: 475)

In the poem ***Icoană şi privaz/ Icon and Window Sash*** (translated title) the nature’s wisdom is again exalted compared with the toil land the sacrifice of the creator for his ideal:

„Şi eu simt acest farmec şi-n sufletu-mi admir
Cum admira cu ochii cei mari odat-Shakespeare.
Şi eu, eu sunt copilul nefericitei secte
Cuprins de-adânca sete a formelor perfecte”.

I also feel this charm and in my soul I admire it
As with his astonished eyes, Shakespeare once admired it,
And I, I am also the child of an unhappy sect,
I am thirsty because of the deep thirst of the perfect forms.

(Eminescu, 1978 II: 420)

As in ***Hamlet,*** in the poem ***Confesiune/ Confession*** (translated title) the skull is for Eminescu the symbol of the human nothingness. Romanian poet called William Shakespeare „geniala acvilă a nordului”/ ” the brilliant eagle of the North” in an article published in the review ***Familia/ Family*** (translated title) , article entitled ”***Teatrul românesc şi repertoriul lui”/ ”Romanian Theater an Its Repertoire”*** (translated title). William Shakespeare is the spiritual magister of Mihai Eminescu, as it is obvious from the verses of the posthumous poem entitled ***Cărțile/ The Books:***

„Shakespeare! adesea te gândesc cu jale,
Prieten blând al sufletului meu;
Izvorul plin al gândurilor tale
Îmi sare-n gând şi le repet mereu.”

Shakespeare! I am often thinking mournfully about you
You, gentle friend of my unhappy soul;
The full spring of your thoughts
Often arise from nowhere into my mind and I always repeat them.

(Eminescu, 1978 II: 359)

The bold emphasis letters from Eminescu’s cited verse make the reader to think about the existence of an embryonic metaphor, which might draw the attention to the Argentinean writer. Anglophone through out his intellectual education, Jorge Luis Borges has a story entitled ***Memoria lui Shakespeare/ The Memory of Shakespeare*** (translated title) published in 1980, in which the main character confessed: ”There are Goethe’s ardent admirers, of the *Poetic Edda* and the later *Nibelungenlied Story*. Shakespeare was my destiny.*”* The main character, Hermann Soergel, is a German scholar who has dedicated his life to the study of William Shakespeare’s work and who is living the strange experience of receiving as a gift the Bard’s memory, which has the appearance of a great river and which reveals all the life circumstances of the British creator. Shakespeare’s ”full spring of thoughts” that ”often arise from nowhere into my mind” and he “always repeat them” gives birth to a special situation. “In the first stage of the adventure, I felt the happiness to be Shakespeare; in the last stage I felt pressed and feared. At fist the two memories do not mingled their waters. With the time, Shakespeare’s great river has threatened and nearly drowned my modest trickle of water. I fearly noticed that I was beginning to forget the language of my parents. And, as my personal identity is base don memory, I feared not losing my mind.” (Borges, 1999II:346-347)

This experience of the identification with the memory of the British genius, which is the subject of Borges’ fantastic story can give rise to a natural question: did Borges read

Eminescu's poem or was Eminescu's poem read to Borges, for us to possible believe that the metaphor of the Romanian poet could be considered the embryo of the fantastic story ***The Memory of Shakespeare?*** It is pretty hard to answer this question definitely. And, on the other hand, the coincidences in the literature world is the object of the fascination in comparative literary studies, revealing unsuspected spiritual kinship and unknown elective affinities. In a memorial page it appears a Borges' story about ***The Memory of Shakespeare.*** It seems that the famous Argentinean writer was inspired bz a dream, in which he seems to be in London, he seems to have to work in the British Library, that he had no money and yet rented a room somewhere above a pharmacy, where the owner was a rude big man. This character has suggested him o buy with 1,000 pounds sterling ***The Memory of Shakespeare,*** but to forget about who sold it to him and he lived in that rented room. Borges relates:

"I took the stack of banknotes from him, I read a page that shone as the divine glory, then I picked up the phone and gave a telegram to Buenos Aires where I closed the bitterness of saving account for my old age. By doing all this however, I do not remember a word from the dayyling text of the memory of Shakespeare and because of so many shocks, I woke up unlike the nightmares, which I have to wait them to end, even if I recognized this time, from the story with the memory of Shakespeare. I went quickly as a new and empty handed person." (Barnstone, 2002: 90)

g. **The Encyclopedic Spirits: The Key of the Words and of Foreign Languages Study**

Encyclopedic spirits, Mihai Eminescu and Jorge Luis Borges were constantly concerned about their own widening of their cultural horizon and they were possessed by a boundless thirst for knowledge. Enthusiasts for the most interesting and new areas of science and art, eager to read and to meditate on the readings shaping their spirit sat a given moment they found in reaching a refuge from the vicissitudes of history and a solution for discerning the meanings of the troubled times whose effects they lived.

But the key of their encyclopedic spirits is represented by the foreign languages study. The passion for Shakespeare and especially, the similar treatment of Shakespeare's motifs by Eminescu and Borges opens this derived chapter. The languages in which Borges read or it was read for Borges and the languages in which Eminescu's work has been translated is an issue worthy of out attention, which would help us better understand whether through reading it was possible the meeting between the two writers. In his native Argentina, Borges learned Spanish as a native language, Italian at his Youth age by himself and he studied also English in his family, since his childhood. In the period 1914/1918 during his sty in Geneva he learned French. When his family was set for a year in Lugano, Borges wrote sonnets in English under Wordsworth's influence and poems in French, which were marked by the lyrical experience of the symbolist poets. On this occasion he learns the language of the poets Goethe and Heine and that of the philosophers Schopenhauer, Nietzsche or Kant. He is familiar with modern poetry through the readings from the works of German expressionists. In 1919, during the trip in Spain, to Madrid and Barcelona, Borges was starting to know the work of ultraistic avant-garde representative writers. I may be possible that in this time of spiritual modeling of his literary tastes, Borges have read also Eminescu's translations as they were fulfilled in the main languages of the European culture, during the Argentinean writer youth. One fact is however undoubtedly: Borges quotes the texts which were read to him. However, if the

meeting did not occur through reading, the thematic interferences reveal the universe of elective affinities.

h. Intercultural Dialogues: Borges about Romanians

The question is whether for Borges the Carpato- Danubian space ha sever been a familiar one or not. In a story entitled ***Borges şi Orientalii/ Borges and the Orientals*** (translated title), a confession of the Argentinean writer about our country deserves to be quoted: "I have no too much opportunity to meet Romanian people. But about your country, with a so Latin name, Romania, I could find out many things to be praised." (Borges, 1988:138) In his famous prose, as for instance ***The Immortal*** the author appeals to the inter-textuality's convention. The character remembers: "In 1638 I was at **Kolosvár** (Hungarian equivalent of the town Cluj Napoca - our note) and after that at Leipzig"… "I was Homer, in short, I'll be Nobody like Odysseus, I'll be al land I will die" (Borges, 1999 II:24) There is no doubt that the seventeenth and eighteenth century maps, which Jorge Luis Borges consults have the role to inspire the Argentinean writer in choosing the Hungarian name for Romanian city of Transylvania. In another prose entitled ***Teologii*** / ***The Theologians*** (translated title), Jorge Luis Borges wrote the invasion of the Huns who burned everything in the moment of their passage and to whom it escaped miraculously a work of Plato called ***Civitas Dei,*** after they have destroyed many codices and many church books with a schedule of sermons. The plot of the story is linked to the idea of circular time, which the author associates two mythical symbols of the Carpato- Danubian space: the snake and the wheel, which in old representations could be Glykon, the God serpent, surnamed the Friendly or the Benevolent serpent, adored in the late Greek religion as a hypostasis of Asclepius. After Alexandros from Abunotheios, the pseudo-prophet established his cult in the second century, the snake as a symbol of healing, the Hellenistic daimon, the protector of Fortune is met both in the Roman and late Greek colonies. In Dobrogea in 1962 was found a statue which depicts Glykon represented in the form of a sinuous coiled form of a wheel and having a sheep head: this representation has been called the fantastic snake. Jorge Luis Borges' character talks about the wheel and the fantastic snake that had taken the place of the cross. The inhabitants of these lands, the heretics, who believe in the circularity of the time, are wearing a symbolic name. A century later, Aurelian, the vicar from Aquileia, found out that on the ***Danube banks*** (our note L.M.) the monotones called also the annulars, the new sect preached the idea that history is a circle and there is nothing that it hasn't been and it is not. Up to the mountains, the wheel and the snake had taken the place of ***the Cross*** (our note L.M.). Everybody was scared, but all were beginning to give credence to the rumor that John of Pannonia distinguished because of a treaty on the seventh atribute of God will put an end tot hat so abominable heresy." (Borges, 1999II: 32)

In another story entitled ***Deutsches Requiem,*** the main character named Otto Dietrich zur Linde says that his father distinguished himself in the siege of Namur in 1914 and "two years after that, he distinguished also in the crossing the Danube" (Borges, 1999II: 62)

In one of his lectures about "the poetry and the beauty as a physical sensation" Borges quotes from a story of Kipling's ***The Kind of Man*** from ***Limits and Renewals*** (1932) three prayers of three seamen, which he remembered as "Phoenicians" . In reality, A.M. Vinelli has

published a ”statement” explaining that even in error, Borges’ memory is a prodigious one. In reality, the three sailors were one of them Phoenician, another one called Sulinor, from the Danube region, and the third was Betico, a Spanish man from Balearic Islands. The author underlined the typical qualities of Romanian people / including hospitality that is in great honor and the links that Borges sets between different types of people. The conclusion is that the literary perception of the Carpathian -Danube in Borges’ literary geography is a bookish one, in which Latin names of some places in the Carpathian- Danube territory are kept into an exotic variant Magyarized, obviously depending on the materials consulted. The specific of the mythological subjects chosen and placed here represent a gate that allows to the author his access to the narrative fantastic, a world with full aesthetic autonomy to the real world. Like Eminescu, Jorge Luis Borges dives deeply into the world of the past discovering like a really illuminated writer that history is a book, that the transmigration is a theme justified by the profound aspirations of human contemplation and that the philosophy’s absorbing into the narrative is an innovative way of writing.

Bibliography

AS, 2588/1874 = Arhivele Statului, Bucureşti, fond Ministerul Cultelor şi Instrucțiunii Publice dosar 2588/1874 p. 482)

Barnstone, 2002 = Wilis Barnstone, *Borges, într-o seară obişnuită, la Buenos Aires,/ Borges in a common evening in Buenos Aires* –(translated title) Editura Curtea Veche, Bucureşti.

Borges, 2002= Jorge Luis Borges, ***Arta poetică,*** traducere Mihnea Gafița, ediție îngrijită de Călin-Andrei Mihăilescu, Editura Curtea veche, Bucureşti.

Borges, 1999 I= Jorge Luis Borge, *Opere 1* , Editura Univers, Bucureşti, 1999, 375 p. ISBN 973-34-0585-X ISBN 973-34-0609-0

Borges, 1999 II= Jorge Luis Borge, *Opere 1* , Editura Univers, Bucureşti, 1999, 352 p. ISBN 973-34-0585-X ISBN 973-34-0609-0

Borges, 1988 = Jorge Luis Borges, ***Cărțile şi noaptea/ The Books and the Night*** (translated title), Editura Junimea, Iaşi.

Borges, 1981= Jorge Luis Borge, *Essai d’autobiographie,* Gallimard, Paris, 1981

Borges, 1972= Jorge Luis Borges, *Obra poética* El libro de Bolsillo, Alianza Editorial Madrid, Emecé Editores Buenos Aires.

Eminescu, 1998 = Mihai Eminescu, *Eminescu în corespondență/ Eminescu’s Correspondence (translated title),* vol. III, *Scrisori primite,* Editura Muzeului Literaturii Române,.

Eminescu, 1978 I = Mihai Eminescu, *Poezii. Proză literară,*Editura cartea Românească, 1978, Colecția mari scriitori români, ediție de Petru Creția.

Eminescu, 1978 II = Mihai Eminescu, *Poezii. Proză literară,*Editura cartea Românească, 1978, Colecția mari scriitori români, ediție de Petru Creția.

Frisch, 1999 = Helmuth Frisch, *Surse germane ale creației eminesciene/ German sources of Eminescu’s work* – translated title, Saeculum I.O. Publishing House, Bucharest.

Manguel, 2002 = Alberto Manguel, *Profesia, cititor* – traducere şi prezentare de Micaela Ghițescu în *România literară* nr. 37, 18-24 septembrie 2002, p. 28-29

Marinescu, 2004 = Luiza Marinescu, *Mihai Eminescu – Jorge Luis Borges Interferențele lecturii postmoderne* , Editura Fundației „România de Mâine", Bucureşti, 2004, 192 pg. ISNB 973- 582-844-8
Minar, 1914 = Octav Minar, *Eminescu în fața justiției*, Bucureşti, Editura „C. Sfetea" (1914?).
Monitorul, 1874/188 = *Monitorul oficial* nr. 188, 29 august / 10 septembrie 1874, p.1145.
Schopenhauer, 2012a = Arthur Schopenhauer Die Welt als Wille und Vorstellung Lumea ca voință şi reprezentare (vol. I) Traducere: Radu Gabriel Pârvu , Editura Humanitas, Bucureşti, 2012 , 688 pagini, ISBN: 978-973-50-3652-2;
Schopenhauer, 2012b = Arthur Schopenhauer Despre împătrita rădăcină a principiului rațiunii suficiente , Editura Humanitas, Bucureşti, 2012, Format: PDF, ISBN: 978-973-50-3880-9-X, Colectie: Ebook Traducere: Radu Gabriel Pârvu;
Schopenhauer, 2012c = Arthur Schopenhauer Lumea ca voință şi reprezentare (vol. I şi II), Format: EPUB / PDF ISBN: 978-973-50-3820-5-X Ebook;
Schopenhauer, 1995 = Arthur Schopenhauer Scrieri despre filozofie si religie, 208 p., ISBN: 973-28-0560-9, ISBN-10: 973-28-0560-9
Schopenhauer, 1890 = Arthur Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie.* Traduit en français pour la première fois par J. A. Cantacuzène, Quatrième edition, Paris, / Parerga und Paralipomena, 300 p./
Schopenhauer, 1889 = Arthur Schopenhauer, *Critique de la Philosophie kantienne.* Traduit en français par J. A. Cantacuzène, Bucharest.
Schopenhauer, 1886a = Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation* traduit en français par J.A. Cantacuzène, Bucarest, livre I.
Schopenhauer, 1886b = Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation.* Traduit en français pour la première fois par J. A. Cantacuzène, vol II, Bucharest: Librairie Sotcheck; Torino, Roma, Ermano Loescher, 980 pag.
Schopenhauer, 1885 = Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation.* Traduit en français pour la première fois par J. A. Cantacuzène, vol I-II Bucharest: Librairie Sotcheck, 1885. /on the cover the year of publishing 1886.
Schopenhauer, 1882a = Arthur Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de la raison suffisante. Dessertation philosophique.*Traduit en français par J. A. Cantacuzène. Paris.
Schopenhauer, 1882b = Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation.* Traduit en français par J. A. Cantacuzène, vol I-II, Leipzig, F. A. Brockhaus; Paris: Librairie Academique Didier Perrin; Bucharest: Librairie Sotcheck.
Slavici, 1998 = Ioan Slavici, *Amintiri : Eminescu, Creangă, Caragiale, Coşbuc, Maiorescu*, Editura Viitorul Românesc, Bucureşti, 1998, 199 p. ; ISBN 973-9172-67-9
***Studii, 1933IV = ***, *Studii şi documente literare/ Studies and Literary Documents* – translated title, vol.IV, Bucureşti.
Ştefanelli, 1883= T.V. Ştefanelli, *Amintiri despre Eminescu/ Memories about Eminescu*- translated title, Iaşi.

All the translations of the literary texts in this paper are by Luiza Marinescu.

STRATEGIES OF POLITICAL DISCOURSE IN I.L. CARAGIALE'S JOURNALISTIC WORK

Simona GALAȚCHI, Research Associate, PhD, "G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory, Romanian Academy, Bucharest

Abstract: The journalistic work of the Romanian greatest playwright was generally over-evaluated by the literary critics who were focused to identify the literary merits of the respective texts. They ignored an analysis meant to be done with the instruments of rhetoric and argumentation. Undoubtedly, I.L. Caragiale was highly interested in the political life of his time, and therefore an applied research on the corpus of texts represented by his political articles must be welcomed. The present study focuses on the identification of the persuasive strategies that I.L. Caragiale uses to get the reader's attention, to keep him interested in reading his articles and eventually convince his reader of his own ideas or political convictions. It also aims to use the discourse analysis, as a qualitative method, in order to identify the discursive contextualization of the writer's political ideas. The findings of the research offer a clearer picture concerning the characteristics of the political discourse in a specific historical context, as provided by I.L. Caragiale's texts.

Keywords: Romanian literature, rhetoric, argumentation, political journalism, discourse analysis.

Literary criticism dealt to a rather little extent with the rhetorical strategies used by the greatest Romanian playwright, Ion Luca Caragiale (1852-1912), in his texts, generally, and so much the less in his political articles. Today, with the emergence of Neo-Rhetoric, the researchers have become aware that there is an inherent rhetoric behind all discourses, especially behind the institutionalized ones, such as the political, journalistic or advertizing/commercial discourse. "In an increasingly global world, the fields of politics, business and media are possibly the most important in terms of influencing our views of the world." (Dam 2008 : 4). These were important, undoubtedly, in I.L. Caragiale's time, too, and such an analysis applied to a well delimited corpus of Caragiale's texts, such as the ones reflecting the author's political concerns, is obviously required by itself. The critic Şerban Cioculescu, issuer of Caragiale edition of 1938, has the merit of having structured this writer's journalistic works into political articles and dramatic chronicles.

This article intends to discover the persuasive strategies used by the journalist Caragiale in his political articles in order to attract his readers, to keep their attention alert while reading and to convince them regarding his own ideas and to change their behavior.

He used the method of discourse analysis, being particularly interested in the rhetoric perspective on the text. The discourse analysis is derived from T van Dijk methodology (Dijk 1988 : 167-187) and in this case the unit of analysis was the pre-defined "persuasive structures" of the texts.

The article *[… Some moderation…]* (Caragiale 2001 : 170-172) uses analogy as a rhetoric procedure: a political situation is placed in analogy with the subject of a play from

Paris. As in many of his articles of this type, Caragiale aims at the liberal C.A. Rosetti. This time, in the imaginary dialogue he engages in with the latter, Caragiale takes his readers on his side by6 using the first person, plural: "[Mr. Rosetti] should listen to a disinterested advice from us: to go to the theatre…" This persuasive strategy, thoroughly analyzed with its strong and weak points by Fahnestock and Secor (Fahnestock 1990 : 332-349) by which the journalist builds his article using the pronoun "we" is frequently to be found with Caragiale. Moreover, in order to impose his convictions upon his readers, Caragiale often states: "we think…". In his article *The Liberals and Conservatives* (Caragiale 2001 : 175-178) he starts by defining a problem in terms generally accepted by the wide public (i.e. the existence of two parties excluding each other), then emphasizing, by opposition, various opinions: one placed under the sign of the authority's argument, as belonging to Mr. C.A. Rosetti, "he most competent person in the field of political fight", the other one belonging to political dilettantes who "think that…." and, finally, the idea meant to be proven in the article and imposed to the readers, introduced with "**We** (my underlining) think that…". The argument is based on the statement of facts, after which, in order to keep the reader's attention, Caragiale interrupts the statement and emphasizes: "But there is another problem in question". The sentence is marked graphically, single on a row (see Preda 2006 : 115-140). In the same article, Caragiale resorts to rhetoric figures, such as euphemism ("C. A. Rosetti, as an eminent political man") and repetition on two levels – resuming the initially presented idea and repetition of certain words in order to obtain an intensifying effect ("Mr. C. A. Rosetti is therefore very close to the truth, when he says that the two parties are two hostile bands and that the Conservative Party is an internal Plevna. He is very close to the truth, as she knows that he works day and night himself to produce this result."). The end of the article presses on the pedal of moral standards which the reader knew in the past, being their supporter in the present, and draws the final conclusion which Caragiale wants to inoculate in his readers' mind: Rosetti is a *looser* ("So, then, C. A. Rosetti lost the game.").

This sentence, representing the conclusion-end of the article, which the Ancients called *refutatio* in the structure of the oratorical speech (Bidu-Vrânceanu et alii : 440-441), observes the pattern of the ending formulae used by the author. It looks like Caragiale is building his arguments having refutation in mind. Many times, he keeps a round structure of the article: in the end he returns to the idea present at the beginning of the text.

Two interesting texts are published as *Thursday Chronicle*. The first one used what Fahnestock calls the "*Ego* of personal experience", as persuasive strategy in which the narration of that experience becomes the origin of his argument: something that happened to him or put him on the track of a conclusion. In *Thursday Chronicle (I) [Monday evening, leaving from Iaşi…]* (Caragiale 2001 : 602-605), Caragiale intends to convince his readers of the importance of "consistency in politics" of which the Conservative character is capable (the embodiment of Caragiale's political convictions in this case). Consistently, we notice in Caragiale's articles the use of a persuasive structure *in exordium*, targeting the so-called *captatio benevolentiae* (Florescu 1973 : 82). Therefore, after 2-3 paragraphs, Caragiale starts a dialogue with his readers, most often addressing them directly, resorting to the addressee being resorted in order to keep tha latter's interest in reading the text, as in the case of *Thursday Chronicle (I)*: "I bet none of you can guess what we heard being said to u …". Afterwards the author does not start his narration immediately, but he postpones the moment

– strategically – increasing the tension and the public' interest with formulae of the following type: "This guy is phenomenal." Then, there comes another *intermezzo* describing the author's experience ("We all stood and watched in full holiness"), in order to introduce other **two** (my underlining) subsequent exclamations ("What a charming intelligence and what an unyielding character! Ah!") and, finally, to formulate the idea of the article: "firmness, unyielding of character, here is the sign of integral natures". Observing the classical pattern of the rhetorical construction (Sălăvăstru 2010 : 273-297), *naratio* and *argumentation* follow: Caragiale puts his characters in action, in a descriptive paragraph, and again he addresses his interlocutor, repeating the topic of the article. The argumentation is meant to impose the exemplary character (the politically consistent Conservative), and it consists of in the illustration of the impact this character has on the author by narrating his dream on the train (i.e. again the description of a personal experience, the persuasive use of the *Ego*). The readers are expected to sympathize with the author for what he has experienced personally, "and that sympathy is likely to be extended to his thesis" (Fahnestock 1990 : 333).

The *Thursday Chronicle (II). [Have you ever had the imprudence…]* (Caragiale 2001 : 607-609) opens with an *exordium ex abrupto*: the idea that the "Liberals are as inept as wicked" is introduced from the beginning into the dialogue with the readers. "Have you ever had the imprudence to state (this… – my note)?" From the very beginning the reader is hooked, and then Caragiale is just practicing the art of keeping him interested following the same scheme: attention-drawing emphasizes, such as: "Now, let's see"; then the play of "echo-like" questions and answers: "Did he do it? – he did it… / What's left to him facing the victim's stubbornness, the righter, the more dangerous?" Then the answer, formulated in rhetorical questions, followed by inflamed exclamations, in a formula in which the argument/narration alternates with the exclamation, which keeps the (imaginary) dialogue with the reader going, which emphasizes the journalist's (amazement) reactions. Of the rhetorical figures, in the *Thursday Chronicle (II)*, Caragiale selects comparison: thus, he puts his character in relation with Shakespeare's Macbeth.

This article is worth remembering also for the use of another persuasion method, namely the one by which the argument includes the revelation, step by step, in a somehow self-referential manner, of the logical mechanism applied by the journalist in his approach. The reader is made a partner in the journalist's argumentative approach and thus, he is made loyal, his attention is maintained for reading:

"The Collectivists, it is knows, **had once intended** (my underlining) and promised to abolish one of the country's Metropolitan Churches and declare the one in Iasi the only Metropolitan of the Romanian Autocephalous Church. **Eh!** (my underlining) The people noticed that they could not keep their promise in this respect and, as they had been against two chairs, they **thought as follows** (my underlining): as we cannot have only one Metropolitan bishop, we won't have two either – we shall have *three*. […]

Anyone can imagine (my underlining) how legitimately impatiently are we looking forward the messa… Well, you have seen the message.

No; **the Collectivists are phenomenal!** (my underlining)

While I was bothering for them (my underlining), they were finding the means … […]". The end of the article is spectacular: a P.S. like a T.V. news offering a (long expected) denouement and an epilogue. But not before "checking the contact" with the reader: "All

these, *by the way* why, do you think? / *By the way*, Ghenadie's question. / Thus all complicated problems are simplified under an intelligent government."

The article *Decadence* (Caragiale 2001 : 599-602) notes the theorization of the rhetoric principles which Caragiale keeps under control and illustrates in his writings: "logics and meaning" represents a small, insufficient part of a successful speech, he says, the value of the speech being given by the "courage, impetuous flush and especially by the daring syntax of the unforgotten classical orators", materialized in numerous exclamations, we add. "I do not ask the orator to enlighten me – I ask him to warm me", I.L. Caragiale states and we find here the creed and stake of his articles of political journalism, and, in my opinion, it is from this perspective that we must look for their value. In a somehow romantic manner of stating the problem, in which the past appears bright compared to the disappointing present, the orator's ideal image is projected: a character full of pathos, boasting, dropping the candle-holders, breaking the tribune, cuts his hand in the chips of the broken glass, finally, a character capable of tearing his arm off his shoulder "in a supreme patriotic gesture". "The orator must come to the tribune as angry as a lion and, when he shouts *Brooothers!* make me, his brother, jump from my place. He must not say anything from the tribune: (and here we remember Cațavencu from *A Lost Letter*, who, we understand now, is the embodiment of the orator worthy of all our esteem, according to his creator, not of the mean politician we have grown accustomed to associate with the character due to the various literary analyses and stage interpretations). There follows an enumeration of what the orator must do: "he must make me hot; he must make me perspire; he must not give me time to reason; to puzzle me; to make me stagger without giving me time to breathe; to blow my brains against the walls of my head by enormous jumps of sentences, even illogical, even absurd ones, stupid ones if necessary, but warm and spontaneous ones, till he puzzles me, till he makes me gring my teeth and shout like mad: Long Live the People!" Among the persuasive strategies, we can also remark the use of rhetorical questions ("Is this opposition? Are these opposition meetings? […] Where are the classical times of Roman Liberalism? Where is Slatineanu Hall…?" etc.) and of (sometimes indignant) questions: ('Just listen to the jokes and witty remarks when you are in opposition!").

I.L. Caragiale finds it quite handy to use the fake dialogue in his articles, dramatizing situations or attributing replies to the reader. This multiplication of voices implied a superior persuasive force. (Cvasnîi Cătănescu 2006: 71).

I.L. Caragiale is a direct witness of the period of rising and asserting of modern Romania. He "lived in a passionate stage of national history, a period when Romania was built, as a national modern state, when the recorded progresses were huge, rightly, not in the world of the oppressed village, but especially in the one of the towns and, above all, in that Bucharest which had become Little Paris. […]. The Union, the reforms of Cuza's reign, which continued during the reign of Charles I, the latter's ascent to the Throne of Romania, independence, the proclamation of the Kingdom, but also the uprising of Ploiesti in 1870 and the anti-dynastic movement, as well as the uprisings of 1888 and especially 1907 also belonged to the great writer's great moments lived directly, as well as the political turmoil of his time, the uncertainties of the first decade half of Charles I's reign, the governing of Lascăr Catargiu of another half decade, the long governing of Ion C. Brătianu and then the governmental rotation." (Berindei 2003: 187). Of the historical events evoked by Caragiale in

his articles we note: the reference to 10 May, the Day of Monarchy, mentioned in the article *Nihil Sine Deo*, the peasants' uprisings of *1907. From spring to autumn. A few notes.* Many of the political characters of that time are, of course, reflected directly in the political articles: *C. A. Rosetti*, the politician most often targeted by Caragiale, *Take Ionescu*, *Lascăr Catargiu* and *Alexandru Lahovari* (whom he admires without any reserves), *Dim A. Sturdza*. All of them are examined / evaluated from the point of view of their oratorical art, a major criterion in defining a true politician in I.L. Caragiale's opinion. "The renowned orator" Alexandru Lahovari is appreciated his discourse like the "avenging whip of right judgement and of true feeling". The technique of his oratory is watched and described in detail: "his speeches used to start simply and often even with difficulty; his statement was cold; his argumentation was reduced to a few slow and stressed sentences; but, at a certain moment, with a daring imagination, the orator sudden rises to a fabulous height; then, immediately, another image and another rise; and, from an image to another, the horizon used to widen, corresponding to a vertiginous ascent. Thus, rightly, the old comparison for a great orator was applied to him, too: his speech resembled an eagle's flight, that comes off the ground so clumsily and helplessly, but, a few moments later, floats so proudly a and majestically under the blue vault of the sky, far up, above the mountain peaks." (Caragiale 2001 : 686). Caragiale considers that "Lahovari was, maybe, our first and, certailly, last orator of the rigorously classical type" and he appreciated that "his eloquence developed in an old school, where pupils are rarely to be found today (…)"(Caragiale 2001 : 686-687).

The portrait drawn for Take Ionescu, a portrait of the ideal orator, illustrates once more the attention paid by un Caragiale to this art and his thorough concern in this direction: "There is something specific in his speeches, as with all great orators, a personal note that defies any method, the comfortable, correct, smart sentence; exquisite clarity and no trace of affectation; all these in a truly literary Romanian language. But beside the exterior, mechanical part, he has got the inner, passionate part, the personal note, which is most important for an orator. With him, the vehement blasters, the tendency of the common-sense which often fights in a revolted manner, the spontaneous cruelty of the wronged justice is very rare. But inner violence, all concentrated in the strature of the exposition and argumentation, boils in his speeches. With him, the argumentation works like a pair of tongs which, having seized, tightens, little by little, coolly, without any haste. But with a cruelty which constantly grows, grows, until crushes." (*Take Ionescu*, Caragiale 2001 : 731-732) We can notice the distinction emphasized by Caragiale between what Aristotle used to call *logos*, here expressed by the clarity and correctness of the language spoken by the orator, but also the structure of the exposition and argumentation and *pathos*, which shows how "inner violence boils". We can also note Caragiale's appreciation of the lack of affectation in the speech.

In connection with the aspects concerning language, we must also mention the role of these political articles in the establishment of the political language in Romania of that time and the fact that they are integral part of a political discourse which was present in the pages of the newspapers of that period. "Almost all our political terminology was fixed and distributed by means of the media of the XIX century, even if some of these terms have an older history and will undergo deep semantic modifications in the subsequent ages" (Chişu 2008 : 91). Therefore, it is a contextual discourse, which preserves specific terms, sometimes

present even in the titles of the articles: *ultimatum* (from *Delicate Diplomacy*), *Reaction*, "national question" (from *The Backstage of the national question*) or *Elections Procedures.* The political language which can be felt as present in the texts is in close connection with the ideology to which the author of the articles resorts: i.e. the ideology of the Conservatives and of the Liberals.

Conclusions:

We are not referring so much to theatricality to the use of the spoken art in Caragiale's journalistic text, as it was said so often, since Paul Zarifopol onwards. There is no longer the tendency towards the conversational, characteristic of the political speech generally (Zafiu 2012). Caragiale consciously used persuasive strategies in writing his political articles to lure his readers, proving to know well the oratorical techniques, of rhetoric as a whole. He uses the same persuasive techniques in his plays, too, with the only difference that the reader, in the context of the newspaper articles, the latter is replaced by a character in the play, whose attention and participation in the act of communication is permanently tested (e.g. Efimița in *Conu' Leonida față cu reacțiunea*). But this is already another story…

I.L. Caragiale's rhetoric in his political articles is not inherent to the text, as it most often happens today, but "at sight", attentively built by a master of persuasive strategies, by a declared admirer of – what he himself calls – "the great art of oratory" (*Literature and Politics,* Caragiale 2001 : 656).

Bibliography

Berindei, Dan 2003 – *Modernitate şi trezire naţională. Cultura naţională română modernă*, Bucureşti, Editura Fundației PRO.

Bidu-Vrânceanu, Angela; Călăraşu, Cristina; Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana; Mancaş, Mihaela; Pană Dindelegan, Gabriela 2005 – *Dicționar de ştiințe ale limbii*, Bucureşti, Editura Nemira.

Caragiale, Ion Luca 1938 – *Opere*, vol. V: *Articole şi cronici dramatice*, Bucureşti, Fundația pentru Literatură şi Artă "Regele Carol II".

Caragiale, Ion Luca 2001 – *Opere*, vol. III: *Publicistică*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic.

Chişu, Lucian 2008 – *Limbajul jurnalistic*, Bucureşti, Editura Fundației România de Mâine.

Cvasnîi Cătănescu, Maria 2006 – *Retorică publicistică: de la paratext la text*, Bucureşti, Editura Universității din Bucureşti.

Dam, Lotte; Holmgreen, Lise-Lotte; Strunck, Jeanne 2008 – *Rhetorical Aspects of Discourses in Present-Day Society*, Cambridge Scholar Publishing.

Dijk, T.A. Van 1988 – "Semantics of a press panic: the «Tamil» invasion" in *European Journal of Communication*, pp. 167-187.

Fahnestock, Jeanne; Secor, Marie 1990 – *A Rhetoric of Argument*, McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages (second edition).

Florescu, Vasile 1973 – *Retorica şi neoretorica. Geneză; evoluție; perspective*, Bucureşti, Editura Academiei RSR.
Preda, Sorin 2006 – *Tehnici de redactare în presa scrisă*, Iaşi, Editura Polirom.
Sălăvăstru, Constantin 2010 – *Mic tratat de oratorie*, Iaşi, Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza".
Zafiu, Rodica 2012 – *Analiza discursului politic*, note de curs.

„PORNIND DE LA VALERY [À PARTIR DE VALERY]" – LA CITATION-HOMMAGE OU AUTRES FORMES DE REVENIR A SOI-MEME

Maria-Nicoleta CIOCIAN, Assistant, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: At the core of our study is an analysis of the quotational homage gesture as illustrated by the volume "Starting from Valéry" by Livius Ciorcârlie. The dialogue between the Romanian writer Livius Ciorcârlie and Paul Valéry is essential insofar as it orients the "discussion" towards the self and confirms the acknowledgement of the confessional, personal, diarist writing. The use of quotations in the book dedicated to the French writer enriches the intertextual dialogue with new and extremely prolific meanings and rebuilds the configuration of Valéry's anthumous essays. As a strategy that is subordinated to one's flow of consciousness, the intertextual does not invalidate reflexion but, on the contrary, it augments its dignity.

Keywords: intertextuality, quotational homage, reflexion, intertextual dialogue, diaristic writing.

La relation[1] d'un écrivain avec ses prédécesseurs peut connaître différentes phases: reconnaissance, révérence, identification, contestation, répudiation.

Notre étude s'occupe de l'hypostase hommagiante de la citation dans le livre écrit par Livius Ciocârlie – *Pornind de la Valéry [À partir de Valéry]*. L'écriture que nous traitons propose la citation comme mécanisme de déclenchement textuelle. Chez lui-même, le chroniqueur n'atteint..que par à travers les citations, les livres. De cette manière, lui-même chroniqueur devient „unité de mesure". Conformément à cette idée, les citations choisies sont analysés.

La relation d'acceptation /d'approche, de détachement / de négation pour les écrivains avec qui Livius Ciocârlie converse dans ses livres est essentielle pour découvrir ou construire sa personnalité. De cette façon, le livre consacré au Paul Valéry (Pornind de la Valéry [*À partir de Valéry*[2]]) devient la note de lecture centré, l'annotation détaillée qui ne fait que passer toujours „le dialogue" à lui et confirmer l'affirmation d'écriture confesive, personnelle, diaristique.Il a été réalisé, le portrait livresque de Paul Valéry, la raison étant évocative et comémorative. Les écritures d'auteur logent aussi et mini-portrets ou les croquis livresques des certains écrivains àqui ne devrait pas être consacré un volume entier.

Beaucoup d'autres diarists (Dumitru Tepeneag, Radu Petrescu, Nicolae Steinhardt[3], Mircea Eliade etc.) reproduisent fidèlement dans leurs journaux des fragmentes leur bien-

[1] Un poème écrite par Ezdra Pound suggère très nuancée cette relation: «Je conclus un pacte avec vous, Walt Whitman / je n'aime pas assez. / Je viens à vous comme un enfant grandi / Qui avait un père têtu, / Je suis assez vieux pour prendre des amis / Vous êtes celui qui a coupé le bois nouveau / Maintenant il est temps pour découpage [...] »- Ezdra Pound, *Pact* în Jack Rathbun şi Liviu Cotrău, *English Practical Course. Two Approaches to Litterature*, EDP, Bucureşti, 1983, p. 136.

[2] Livius CIOCÂRLIE, *Pornind de la Valéry [A partir de Valéry]*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.

[3] Nicolae STEINHARDT, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991.

aimés ou récemment relus, transécrivant, de temps en temps, chapitres entiers (Mircea Eliade[4] ou Radu Petrescu[5]). Il ne manque pasdans les journaux d'autres auteurs (Mircea Eliade, Radu Petrescu, Mihail Sebastian[6], Dumitru Ţepeneag, Marin Preda[7], Gabriela Melinescu[8], Mircea Cărtărescu[9], Paul Goma[10] ou Bujor Nedelcovici[11]) des certains Literary Review, des explications de leurs œuvres, qui sont précieuses revues de création.

Livius Ciocârlie commence „à partir de Valery, ne pas écrire à ce sujet". Et cela implique: Valéry et les auteurs qui commentent son oeuvre, Valéry et les auteurs avec qu'il se contredisent, Valéry et les auteurs avec qu'il est en accord, Valéry et leurs idées, mais et les commentaires á leurs idées, Valéry et les choses qu'il les traite. La question se pose: mais où va-t-il? Livius Ciocârlie peut obtenir souhaite n'importe où. Le succès du livre ne vient pas de capacité de passer à une cité dans d'autre, aussi bien que pas de réunir d'idées appartenant aux mêmes thèmes, mais de capacité de l'essayiste-mémorialiste de se faire encore et encore. Par le dialogue intertextuel, le créateur de nouvelles significations et très prolifique, elle est reconstruite et la configuration des essais antumes d'auteur français. Comme une stratégie subordonné aux propres pensées, l'intertextualité n'invalide pas la réflexion, mais elle augmente sa dignité. Les citations ouvert toujours le chemin de retour à lui, l'auteur étant dans un dialogue avec l'immédiateté de ses inquiétudes et ses questions. Les réflexions sont un moyen très profitable pour lui rendre hommage (à Valéry) ,,en invoquant ses textes. De cette façon,l'intertexte donne une dimension esthétique très visibleaux notes diaristiques?

Chaque citation notée devient de cette façon une citation protégée, opération double avantageuse. La citation vit de deux fois dans deux espaces textuels différents: celui qui est né et celui qui a pris la relèver. La deuxième espace textuel dans cela apparaît lui interdire de l'oubli.

L' intertexte est celui qui sauve quelques textes, rende-les dans la mémoire de l'auteur-lecteur (Livius Ciocârlie), aussi bien que dans la mémoire de lecteur actuel, en empêchant à cette citation pour disparaître. Les citations reprises par mémorialiste (diarist) dans son texte sont les signes que le texte initial les a laissé dans la mémoire (comme le souvenir) de "copist". Par la présence de deux voix - de l'auteur et de Valéry, l'intertextualité soutiennne une sorte de bitonalité discursive et le diarist devient un pèlerin éternel des livres aimés, des livres qui sont restés dans sa mémoire en transécrivant les citations pour lui les a rappelé. L'auteur les recueille, comme dans un grand entrepôt, les citations valéryène qu'il ont attiré,

---

[4] Mircea ELIADE, *Jurnal[Journal]*, vol. I (1941 –1969), vol. II (1970 – 1985), Editura Humanitas, Bucureşti, 2004.
Mircea ELIADE, *Jurnalul portughez şi alte scrieri*, [*Journal portugais et autres écrits*], Editura Humanitas, Bucureşti, vol. I-II, 2006.
[5] Radu PETRESCU, *Ocheanul întors* [*Lunette de retour*], Editura All, Bucureşti, 1996.
[6] Mihail SEBASTIAN, *Jurnal (1935-1944)* [Journal (1935-1944)], Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.
[7] Marin PREDA, *Jurnal intim. Carnet de atelier* [*Journal intim. Carnet d'atelier*], Editura Ziua, Bucureşti, 2004.
[8] Gabriela MELINESCU, *Jurnal suedez* [*Journal suédois*], vol. I (1976 – 1983), Editura Univers, Bucureşti, 2000; vol. II (1984 – 1989), Editura Polirom, Iaşi, 2002; vol. III (1990 – 1996), Editura Polirom, Iaşi, 2004.
[9] Mircea CĂRTĂRESCU, *Jurnal* [Journal] vol. I, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001; vol. II (1997-2003), Editura Humanitas, 2005.
[10] Paul GOMA, *Jurnal [Journal]*, vol. I – II – III, Editura Nemira, Bucureşti ; vol. I, *Jurnal pe sărite (9 februarie 1978 – 2 iunie 1993)*, vol. II, *Jurnal de căldură-mare (28 iunie – 11 iulie 1989)*, vol. III, *Jurnal de noapte-lungă (23 septembrie – 31 decembrie 1993).*
[11] Bujor NEDELCOVICI, *Jurnal infidel. Pagini din exil (1987 –1993)* [*Journal infidel. Pages en exil (1987-1993)],* Editura Eminescu, Bucureşti, 1998.

qui étaient occupés sa mémoire. En témoignant que son désir est juste de commencer seulement à Valéry et non pas l'écriture sur ses textes, il constate que c'est seulement „une illusion consentie"[12] - En fait, à partir <<d'une>> phrase, implicitement je considère que tellement pensait Valéry"[13].

Les commentaires aux fragments d'essais antumes de Paul Valéry forment un text inattendu dans lequel la part de l'intertexte est très élevé. La stratégie intertextuelle est supposée, est un moyen d'exister en tant qu'écrivain. On identifie, au début de l'ouvrage, une „mise en abîme" qui a la fonction d' expliquer la stratégie intertextuelle:

> "J' interprète des phrases sur lesquelles j'ai fait, après la première lecture, un signe. Il n'est pas rare, je ne peux pas trouver ce que je pourrais dire. Au lieu de cela, jetant les yeux sur des phrases non polluée de crayon, je me sens - tout à l'heure - stimulé"[14].

La vraie source intertextuelle sont „les phrases non polluées de crayon"[15]. Le début du livre de Livius Ciocârlie justifie la passion avec laquelle le narrateur se consacre à l'exploration de l'écrivain français.

> "<< Pourquoi écrire, monsieur, à propos de Valery, m'a demandé un ami. Qui sont ceux qui sont intéressés à ce sujet? - Moi, je dis. Je sais, je dois commenter Bourdieu, mais l'âge ne me laisse pas. Attiré comme je suis de l'ère *Junimea*, il est difficile pour moi d'aller au troisième millénaire. Il est difficile pour moi de communiquer par e-mail et de m' éduquer par l' internet. Bientôt, je reviendrai ensuite à Chamfort ou La Rochefoucauld. À Montaigne, je n'ose pas"[16].

Cette justification n'est rien mais une affirmation implicite de sa propre façon de penser: l'appétit d' explorer un écrivain hors peut-être du goût du public contemporain et la passion pour la réflexion libre - "Je ne suis pas moi-même quand je n'écris pas"[17].

On ne croit pas qu'il s'agit d'une obsession de la citation dans le texte écrite par Livius Ciocârlie, l'auteur seulement préfère de parler de soi-même dans le dialogue avec Paul Valéry. Nous identifions plusieurs types de réponses à des citations faites dans le texte - tout à fait d'accord, désaccord ou ironie corrective pour le fragment analysé. Citations sont prises au sérieux, ou ridiculisés. Les observations positives formulées, négatives ou indifférentes à des citations peuvent être trouvés dans tout le volume, la citation est celui qui déclenche le dialogue intertextuel, il représente la cause génératrice et pas son effet. Le but d'un tel dialogue intertextuel on le croit être la relance de l'écrivain classique Valéry dans un nouveau circuit de sens, un circuit de correspondances et de la proximité de Cioran, Proust, Shakespeare, Goethe, Flaubert et La Rochefoucauld.

---

[12] Livius CIOCÂRLIE, *Pornind de la Valéry [A partir de Valéry]*, ed. cit., p. 8.
[13] *Ibidem*, p. 8.
[14] *Ibidem*, pp. 5-6.
[15] *Ibidem*, p. 5.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*.

Dans une tentative de définir l'esprit libre, l'auteur circonscrit la définition de l'interprétation comme la signale H. - G. Gadamer:

> „Être un esprit libre ne signifie pas seulement ne pas avoir d'idées préconçues. Il signifie laisser vos idées dès que vous avez conçu. Vous êtes beaucoup plus agile en ne portant pas une poitrine derrière leurs marchandises. Et bien sûr, quand vous avez de lucidité de ne pas faire aucun mythe. Seulement alors, en fermant le cercle, ne pas revenir au point de départ. Ce qui était la confiance en vous a devenu conscience des limites. Conscience, je dis, pas - comme Valéry – sentiment”[18].

L’ intertexte permet un dialogue animé du sceptique qui doute de son propre scepticisme, une attention particulière aux détails "chaotique" ou des réactions dialogiques et interrogatives à l'écriture des «autres». L’ authenticité de ses propres écrits est le dialogue intertextuel avec Paul Valéry et d'autres auteurs.

Livius Ciocârlie se sent proche de l'écrivain français:

> «Je ne peux presque rien dire sur la poésie à ceux qui sent vraiment la nécessité pour elle (cf. I, 1282). Ce point de vue me font sentir près de Valéry". (Relation d'identification avec elle).

La même relation d'identification avec une "phrase de Valéry sur Flaubert":

> "Une phrase de Valéry sur Flaubert, qui pourrait prendre sur lui-même, sans trop exagérer, l'auteur de ce livre: <<Il est déconcertant (mortellement) passif; ni ne cède ni ne résiste; il attend la fin du cauchemar tout au long de lequel il va non seulement être en mesure de s'écrier, assez médiocre, de temps en temps. >>(Le mot *médiocre* semble trop dur, même en se référant à Flaubert ...). Après tout le sérieux, dans lequel le cauchemar est également exagéré (il peut être un cauchemar quand tout le monde vous laisse seuls, comme a été laissé Flaubert à Croisset), la fin est humoristique pour le faire sortir de l'apathie, << tu sens vouloir lui piquer >> (I, 617). Mais je ne ris pas. Je connaît le problème: si vous piquez un tel homme, vous lui déchirez la viande”[19].

ou silencieusement l’ éloge:

> „Fragment superbe, dans lequel Valéry parvient à donner vie à une pastiche après Kant: Mallarmé, dit-il, en pensant à *Un coup de dés* << il a finalement essayé de soulever une page au pouvoir du ciel étoilé >> (I, 626). Avant ça il y a une image complète de l'univers humain, vu de dessus: fait de clartés et énigmes, tragique et indifférent, muet et haut-parleur, avec de multiples significations, ordonné et chaotique, en proclamant et en refusant Dieu avec la même puissance, en contenant beaucoup d'époques, chacune aussi éloignée, ainsi comme un corps céleste, plein de victoires et de la futilité des victoires de l'homme.”[20]

D’autres fois il constate simplement que les phrases de Valéry

[18] Idem, *Pornind de la Valéry* [*A partir de Valéry]*, ed. cit., p. 85.
[19] *Ibidem*, p. 29.
[20] *Ibidem*, p. 9.

> « rendent les lecteurs enthousiastes comme s'ils venaient de vivre ce qu'ils avaient lu. Ils s'estiment eux-mêmes. Cependant ces phrases surprennent sous 'la plume' de quelqu'un de très sceptique comme Valéry. Certes, il revient sans tarder à son propre 'moi' »[21].

Il accuse Valéry par la suite de se livrer au calembour - « [p]arfois, et cela n'a rien d'étonnant, il est impossible de produire en série sans résidus. […] Bon à savoir : l'artiste ne doit pas éviter ses qualités quoiqu'il doive faire preuve de prudence en les mettant en œuvre. Autrement, il court le risque de les faire marcher à vide. Cela arrive inéluctablement chez Valéry. Il aurait mieux valu qu'on le sermonnât : faites attention, vous formulez trop bien et vous êtes trop intelligent ! »[22]

L'analyse menée par Ciocârlie est chevillée ici à l'analyse valérienne. Livius Ciocârlie ajoute à cette dernière sa propre vision, une affirmation de ses propres valeurs :

> « D'autre part, certes, de point de vue métaphorique, l'image ingénieuse présentée ci-haut cesse d'être un calembour. Qui prend de la hauteur s'aperçoit de l'inconstance, du paraître, de la 'fumée' émanés pas la ville. Les affirmations de Valéry sont spectaculaires, comme le sont souvent les demi-vérités. Pour juger correctement, il est impossible d'admettre que le Paris intellectuel soit quelque chose de plus que de la fumée. Valéry ne doit pas être tenu coupable pour inadvertance. Pour pamphlet, tout au plus. Et le pamphlet existe bel et bien, précédé par une autre image, étonnamment lourdaude pour un poète de sa taille, l'image du train qui […] s'élance vers … les étoiles. Un train spatial. »[23]

Cioran intervient aussi à plusieurs reprises dans ce dialogue avec Paul Valéry : « Tout comme Cioran, Valéry analyse Joseph de Maistre »[24] ou « je reviens à Cioran »[25] ; « Je répète trop souvent que Valéry devance Cioran »[26]

> « En essence, Cioran a raison de se démarquer de Valéry, bien qu'il fût tout aussi intelligent que lui et bien qu'il écrivît tout aussi bien. En échange, il n'a pas d'obsessions. Il ne module pas quelques motifs. Il manque de basse note fondamentale »[27].

Ou bien les deux sont mis en face-à-face :

> « Chez Cioran la conscience lucide atteint le tréfonds du néant. Chez Valéry la conscience est (il m'est difficile de traduire) 'différente du néantd'aussi peu que l'on voudra' (I, 1224). Les deux, mais un d'entre eux le dit en premier (et que l'autre lui soit insupportable ne m'étonne pas), se retrouvent à l'intérieur d'une seule exigence […]. En effet Cioran a évite toute mission tandis que Valéry, l'académicien, rhéteur

[21] *Ibidem*, pp. 12-13.
[22] *Ibidem*, p. 10.
[23] *Ibidem.*
[24] *Ibidem*, p. 15.
[25] *Ibidem*, p. 17.
[26] *Ibidem*, p. 18.
[27] *Ibidem.*

> jusqu'aux *comices agricoles*a accepté tout ce qu'on lui avait proposé ».[28]

> « Là où Cioran pratique la poétique de l'exagération, Valéry préfère une poétique de la signification globale. Cioran s'inscrit volontairement en faux contre lui-même tandis que Valéry pense complémentairement à lui-même. Il a tenté, à l'instar de Mallarmé, d'évacuer le langage commun de la poésie mais il manque de cette folie fertile qui fait croire qu'une poésie différente serait impossible. Il ne va pas …toujours jusqu'aux conséquences ultimes de son idée. »[29]

La « querelle » de l'auteur avec Valéry est très prolifique même s'il s'agit des contradictions en faveur d'une écriture fragmentaire très fertile. Le grand Valéry, passionné par la vie et l'art, par l'intelligence et la bêtise, par le paradis et par l'enfer, consigne les contradictions, les babillardes ou les platitudes :

> « […] la supériorité de Valéry sur d'autres penseurs aux qualités similaires – lucidité, raison, précision, clarté – tient de la sensibilité par rapport aux réalités de l'âme pour l'exploration desquelles son instrument estinadéquat. »[30]

Les « écarts » intertextuels, le dialogue avec les auteurs mentionnés dans ses livres, le « pacte » avec les générations représente les mailles d'une chaîne qui se renferme par le retour à soi-même.

Livius Ciocârile et Valéry mettent à profit l'écriture fragmentaire[31] qui « autorise les discontinuités de la pensée. »[32]L'auteur roumain se (re)trouve à travers la découverte de la personnalité valérienne et les éléments secondaires circonscrivent l'objet de son intérêt autoréflexif : « J'aspire les broutilles. S'il y a quelque chose de passionnant, c'est la vie. Les 'broutilles' gratuites – banales, tragiques, comiques – qui sont son lot. Son chaos. »[33]La cartographie de l'intériorité se fait par insertion de citations extraites des essais anthumes de l'écrivain français à l'intérieur du texte de Ciocârlie. Tout cela suffit pour caractériser la pensée de l'auteur roumain, toujours dialogique et réactive.

Ses exercices intertextuels sont, à première vue, un assemblage de notations fragmentaires en marge des textes de Valéry.A une lecture appliquée, le livre de Ciocârlie rend compte d'un **intertexte particulier, nostalgique**, soumis à un « traitement » de pointe : une référence exacte suit presque toujours une citation tandis que le texte en italiques encadre la citation sans être suivi par la référence. En effet, Livius Ciocârlie s'engage en toute simplicité de « partir » de Valéry (« je pars de Valéry, je n'écris pas sur Valéry »[34]) pour le placerpar la suite au centre de son écriture et pour l'ériger en prétexte de chaque réflexion ou

[28]*Ibidem*, p. 16.
[29]*Ibidem*, p. 20.
[30]*Ibidem*, p. 128.
[31] « Mettant à profit l'écriture fragmentaire qui autorise les discontinuités de la pensée, Valéry semble nier l'affirmation sur l'intentionnalité inhérente à l'œuvre et affirme: 'L'œuvre dure en tant qu'elle est capable de paraître tout autre que son auteur l'avait faite'(II, 561) L'œuvre ne nie pas : elle provoque l'hésitation ». Livius CIOCARLIE, *Pornind de la Valery* [*A partir de Valéry*], *op. cit.*, p. 57.
[32]*Ibidem*, p. 57.
[33]*Ibidem*, p. 60.
[34]*Ibidem*, p. 8.

de toute annotation de citation. Aussi, le texte devient-il schématique dans la mesure où il se plie à ce plan et aussi longtemps qu'il use de stratégies prévisibles.

Le diariste n'arrive à son propre « moi » que par l'entremise des citations et du dialogue avec Paul Valéry. Nous espérons que le lecteur a pu déchiffrer à nos côtésun pan de l'énigme intertextuelle au cœur de l'œuvre de Valéry – un dialogue ininterrompu avec les grandes voix de l'esprit.

Au terme de notre recherche nous avons démontre que: la citation-hommage est un dialogue du diariste avec l'écrivain français; selon la stratégie choisie par Livius Ciocârlie l'intertexte acquiert de nouvelles significations : il augmente la dignité de la réflexion, la citation est un mécanisme qui ouvre la voie de retour à soi-même, le diariste, devenu un étalon, rend hommage à Paul Valéry, il y a un circuit des correspondances, des rencontres entre les écrivains et les lecteurs appartenant aux époques différentes.

La stratégie intertextuelle assumée par Livius Ciocârlie ne sauve uniquement les textes mais elle représente également une manière d'être en tant qu'écrivain, une pensée individuelle, un dialogue avec les grandes voix de l'esprit.

Bibliographie

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Jurnal* [*Journal*], vol. I, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001; vol. II (1997-2003), Editura Humanitas, 2005.
CIOCÂRLIE, Livius, *Pornind de la Valéry* [*A partir de Valéry*], Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.
ELIADE, Mircea, *Jurnal* [*Journal*], vol. I (1941 –1969), vol. II (1970 – 1985), Editura Humanitas, Bucureşti, 2004.
ELIADE, Mircea, *Jurnalul portughez şi alte scrieri* [*Journal portugais et autres écrits*], Editura Humanitas, Bucureşti, vol. I-II, 2006.
GOMA, Paul, *Jurnal* [*Journal*], vol. I – II – III, Editura Nemira, Bucureşti.
MELINESCU, Gabriela, *Jurnal suedez* [*Journal suédois*] vol. I (1976 – 1983), Editura Univers, Bucureşti, 2000; vol. II (1984 – 1989), Editura Polirom, Iaşi, 2002; vol. III (1990 – 1996), Editura Polirom, Iaşi, 2004.
NEDELCOVICI, Bujor, *Jurnal infidel. Pagini din exil (1987 –1993)* [*Journal infidel. Pages en exil (1987-1993)]*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1998.
PETRESCU, Radu, *Ocheanul întors* [*Lunette de retour*], Editura All, Bucureşti, 1996.
POUND, Ezdra, *Pact* în Jack Rathbun şi Liviu Cotrău, *English Practical Course. Two Approaches to Litterature*, EDP, Bucureşti, 1983.
PREDA, Marin, *Jurnal intim. Carnet de atelier* [*Journal intim. Carnet d'atelier*], Editura Ziua, Bucureşti, 2004.
SEBASTIAN, Mihail, *Jurnal (1935-1944)* [Journal (1935-1944)], Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.
STEINHARDT, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991.

THE IDENTITIES OF THE EGO AND ALTER-EGO IN LUCIAN BLAGA'S POETRY

Maria Dorina PAŞCA, Assistant Professor, PhD, University of Medicine and Pharmacy, Târgu-Mureş

Abstract: Finding psychological cues in Blaga's poetry is the matrix spiritual connotations that the word gets knowledge, giving endorsement, that makes the identity of the "great passage" does not become a burden. Thus, the moment of silence of Blaga's word, know his ego elements, which causes the soul to become brand alter-ego.
Whatdoes the poet do? He discover their knowledge paths, for "silence is my spirit" and the soul receives a continuous kneading this time, the identity of "Prundului of sins" also leaning "fate", it oscillates between "you are nothing and you're all" . And at this juncture own knowledge is a light designed to bring inner balance also giving beauty, peace, joy, and rigor.

Keywords: silence, soul, Ego, alter-ego, word, poetry

A găsi repere psihologice în poezia blagiană reprezintă acea matrice a ştiinţei cu care poţi să:

„Sapă, numai, sapă, sapă,
până dai de stele-n apa"
(Sapă, frate, sapă, sapă- Vârsta de fier- 1940-1944),

fapt care certifică veşnica şi eterna dorinţă a poetului de a cunoaşte şi a se cunoaşte, stări cuprinse în necuprinsul lor, în şiruirea cuvintelor sale ce pot aduce **linişti şi tăceri**.

Poetul porneşte spre autocunoaştere de la **liniştea** care-l face să audă nelinişti :

„Atâta linişte-i în jur de-mi pare că aud
cum se izbesc de geamuri razele de lună"
(Linişte-Poemele luminii-1919)

căci, continuând ilustrarea sonoră:

„În piept
mi s-a trezit un glas străin
şi-un cântec cânta-n mine-un dor
ce nu-i al meu"
(Linişte-Poemele luminii-1919),

şi-atunci, **Eu-l meu** prinde conturul tainic al vorbei nevorbite şi-a şoaptei, neşoptite.

A te ştii, tu cu Eu-l tău, este de multe ori **tăcerea** aşternută printre visele ce dor şi frământarea cunoaşterii atunci când lumina n-adună numai zori, iar viaţa încremenită-n veşnicia ei, e stalactita.

Poetul Lucian Blaga trece a se autocunoaşte prin însăşi această comparaţie, spunând că:

„Tăcerea mi-este duhul-
şi-ncremenit cum stau şi paşnic
ca un ascet de piatră,

îmi pare
că sunt o stalactită într-o grotă uriaşă,
în care cerul este bolta.”
(Stalactită-Poemele luminii-1919),

unde **eternitatea tăcerii** aduce duhul/sufletul în apogeul cunoaşterii, acceza fiind liniştea paşnică a celui amintit, iar învelişul cerului pentru neputința izbăvirii noastre, e bolta peşterii din noi.

Spusa Eu-lui cu Eu-l însăşi, este dialogul filosofic dintre „a fi” şi/sau „a nu fi”, căci, precum **clipa tăcerii** spre cunoaşterea ce în picurii de lumină aduce stropii de pace, aşa şi neputința de a nu mă înțelege pe mine însumi, mă încremeneşte, de fapt:

„Şi împietresc în mine”
(Stalactita-Poemele luminii-1919),

elementul primordial fiind **acceptarea Eu-lui** şi zbaterea lui precum de atâtea ori, **liniştea şi tăcerea** o fac deopotrivă, dând clipei curgerea în eternitate, făcând din existență, cunoaştere.

A şti să taci, înseamnă a construi prin puterea gândului, puntea Eu-lui spre cunoaştere deoarecere încercarea prin ideea neprevăzutului, poate răsturna infinitul neacceptării însăşi a valorii tale, dând semnului, semn.

Sub forma **apropierii tăcerii de Eu**, Rafael Noica aduce prin decalogul matricei tăcerii, atât putința cât şi neputința de a medita asupra dobândirii liniştii sufleteşti prin tăcere, reliefând interferența cu achizițiile cognitive.

Astfel, **implicarea tăcerii** în tot ce este atât de aproape şi apropiat cotidianului, poate deveni o conştiință determinând atitudini şi conduite comportamentale ale propriului eu Deci:

1. Taci, dacă nu ai de spus ceva valoros.
2. Taci, atunci când ai vorbit destul.
3. Taci, până când îți vine rândul să vorbeşti.
4. Taci, până când eşti provocat.
5. Taci, atunci când eşti nervos şi iritat.
6. Taci, atunci când intri în Biserică pentru ca Dumnezeu să-ți poată vorbi.
7. Taci, când pleci de la Biserică, pentru ca Duhul Sfânt să poată imprima în mintea ta, lucrurile pe care le-ai auzit.
8. Taci, când eşti ispitit să vorbeşti.
9. Taci, când eşti ispitit să critici.
10. Taci, când ai timp să gândeşti înainte de a vorbi.AMIN!

Şi astfel, **tăcerea,** precum **lumina creată în ziua dintâi**, percepe înțelepciunea, dând Eu-lui dimensiunea cosmică a trupului tău, căci **a tăcea** e vorbirea cuvântului în tiparul duhului său, aparținându-ne, şi pe care poetul îl defineşte pornind din grecescul psyche = **suflet** / spirit, poetul îl defineşte dându-i încărcătura specială astfel încât, dacă l-am privi într-o oglindă a introspecției, am intuit doar partea de nelinişti, durere, frământare, drumuri, rană şi chiar păcat.

În acest context, cele două poezii în care poetul zăboveşte şi vorbeşte cu **sufletul,** nu atrage atenția prin optimismul debordant cum ar putea fi posibil, ci din contră, suferința răzbate şi-şi pune amprenta pornind încă de la titlu :

Suflete, prund de păcate
Sufletul, s-apleacă soartei

Suflete, prund de păcate aparută în contextul Corăbiilor, este la prima vedere un amalgam în care **sufletul** se caută prin cuvinte fiind totul sau nimic:

,,Suflete , prund de păcate
eşti nimic şi esti de toate. ”

unde metafora ,,prund de păcate” marchează identitatea de neputința a **sufletului**, ceea ce confirmă indecizia de a ne putea raporta la identitatea lumii, decizia fiind greu de luat:

,,Roata stelelor, e-n tine
şi o lume de jivine.
Eşti nimic şi eşti de toate,
aer, păsări călătoare,
fum şi vatră, vremi trecute
şi pământuri viitoare.”

lupta dându-se între stele şi nori, fum şi vară, linişti şi nelinişti , trecut şi viitor ,ape şi pământuri , tine şi jivine , încercarea infimă de a găsi o **speranță** pentru **suflet** rămâne ca un lait-motiv , doar păsările călătoare putând întrupa ideea şi împlini visul.

Zbuciumul continuă pentru că:

,,Drumul tău nu e-n afară,
căile-s în tine însuți”.

unde egoul, alter-egoul, sunt într-o perpetuă căutare. Poetul foloseşte din perspectiva psihologică, cuvântul **zbucium** şi nu **zbatere** (pot să scap dacă mă zbat, mă agit, mă revolt) cel dintâi luând însă **măsura suferinței sufletului**, aici, vorbim de lupta, de nelinişti, de neputința şi totuşi dorința de a găsi calea ce până la urmă sălăşluieşte în fiecare dintre noi, căci… eu sunt calea…

Şi toată această suferință şi frământare face ca liniştea să apară ca prim pas spre viitor el, cerul fiind marca spiritului:

,,Iară cerul tău se naşte
ca o lacrimă din plânsu-ți”

unde fără durere şi sacrificiu, **sufletul** nu poate fi pur şi de aceea căutările şi cuvintele încă nerostite în păcatul lor, sunt prundul din adâncul **sufletului** ce vrea totuşi, spre liniştea lui chiar dacă e roată a stelelor, **speranța** precum cerul ce se va naşte atunci când, păcătos fiind îți recunoşti prin lacrima plânsului, **sufletul**. Şi totuşi, e scăpare căci nu e cenuşă, iar el ,putând fi de toate, este, devenind spiritual ce-ți dă forța şi tăria de a răzbate, zbuciumul nefiind în zadar, iar învingătorul prundului de păcate fiind tu însuți.

Ca un adagio, poezia **Sufletul , s-apleacă soartei** aduce în prim plan covârşitoarea putere a sufletului, aceea **de a se apleca şi îngenunchea în fața soartei**, fiind supus şi milostiv, acceptând totul ca o forță a destinului cât şi **putința de a copleşi soarta**, dualitatea stând în modul de raportare a cogniscibilității la tipul de acceptare sau inacceptare a soartei.

Şi toate acestea, cu izul versului popular – melodicitatea fiind dată de cadența ritmului şi a rimei .În această stare :

,,Sufletul s-aplecă soartei
jalea-l bate nu-l destramă”

puterea de a rezista atunci când jalea e unitatea de măsură a durerii şi bate , dar nu-l destramă , tăria **sufletului** e cremene căci praf şi pulbere nu-l face :

,,Vântu-n ape face unde ,
bucură-te că nu-i rană",

în subconştientul nostru, vântul poate face valuri , unde , bucură-te că doar răneşte dar nu-i rană căci :

,,Inima se mai frământă .
bântuită se întramă."

zbuciumul interior, acel alter-ego face ca trăirea interioară să prindă totuşi puterea şi esența eu-lui căci, inima, central iubirii şi al vieții, se frământă, gândeşte, lucrează şi caută înțelesuri, iar toate acestea o fac mai puternică, o întăresc pentru ceea ce este şi acel ceva necunoscut care va veni într-o vreme nedefinită încă.

Şi ca lait- motiv – vântul, purtătorul, solul, călătorul, căutătorul, **mai face o undă**:

,,Vântu-n ape face-o undă,
unda-i undă, nu e rană".

precum o atingere de avertizare a ceea ce **soarta şi sufletul** pot sau nu pot unelti căci , atunci când unda-i undă , nu e rană , nu doare iar sufletul nu jeleşte .

Mesajul celor două poezii – suflet pare că este înregimentat într-un dinainte ştiut drum, cale al alter-egoului, **evadarea sufletului** fiind puțin probabilă dar totuşi, puterea şi trăirea acestuia pot învinge totul astfel încă marca spiritului să mențină echilibrul între reuşita – soartă – puritate, dând sens vieții şi rostului fiecăruia făcând rânduială pentru tot şi de toate în **suflet**, adresarea poetului fiind direct raportată printr-o armonie indestructibilă chiar şi față de vicii şi atitudinile astrale, aceea de **sufletul** … **suflete** !

Bibliografie

Blaga L. (1975) – *Ce aude unicornul*, Ed. Minerva, Bucureşti
Blaga L. (2002) – *Nebănuitele trepte, texte alese: filosofice, poezie, teatru, proză,* Ed. Doina, Bucureşti
Blaga, L (1991) – *Poemele luminii*, Ed. Prometeu, Bucureşti
Dicționarul de psihologie Larousse -1998 – Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti.

THE *LOCUS COERULEUS* OF DISPLACEMENT: TRANSFER-IMAGES IN THE WORKS OF HERTA MÜLLER

Dana BIZULEANU, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The proposed research paper sets out to investigate the imaginary of writers who transit spaces, as it is the case of Herta Müller. This study aims to apply the concept of transfer-images and identify narrative structures and ideas that constitute the malignity of the communist landscape and depict the trauma of mental and physical relocation. By defining the concept of transfer-images the paper showcases concepts and methods used in psychocritical and narratological approaches by focusing on three major works by Herta Müller: The Appointment, The Hunger Angel and The Land of the Green Plums.

Keywords: migration, migration components, literature of migration, personal myth, transfer-images, Herta Müller, trauma, physical and mental relocation, locus coeruleus, concentration camp, communism.

Daily reports, worldwide nationalist movements, criminality attributed to a certain Other, victimization and forced displacement characterize, on the surface, what I call a *discourse of migration*. But, as people continue to find motives and means to relocate, the discourse of migration engulfs both negative and positive perceptions on what migration really is. My research, in the past seven years, has focused on German literature written by authors with a migration background. Starting with Yusuf Yeşilöz, writer and filmmaker forced to move to Switzerland from Turkey due to the political oppression against the Kurdish population in Anatolia, I chose to discuss in my dissertation the works of two authors of Romanian origin: Herta Müller and Cătălin Dorian Florescu. Furthermore, facing the challenge of defining what migration literature is, I chose to notice difficulties but also useful methods of dealing with literature written in a language that constructs worlds inexistent in that particular language.

The current paper takes on the task of opening a triple pathway in understanding migratory movement, form a point A to a point B (and backwards). Firstly, I will focus on explaining displacement and its traumatic dimension through what I call *components of migration*. Secondly, I will expose, in short, an evolution of the literature of migration in the German space and to focus afterwards on the German author Herta Müller. The third aspect to be discussed relates to applying the concept of transfer-images in three of Herta Müller's novels *The Appointment*, *The Hunger Angel* and *The Land of the Green Plums.*

Upon explaining migratory movements, sociological categories and political theories have influenced the way in which we understand relocation of any sort, not necessarly only across borders. Forced or labour migration, exile and refuge create in target societies social classes and influence the politics of migration and integration. The way in which this assumptions can relate to the study of literature will be shown in the section dedicated to the evolution of the literature of migration in the German space. As the issue is too complex to be discusse here, I will focus on the components of migration that carry the traumatic aspects of

any migratory experience[1]. The components of migration are constant elements in the process of transformation and justification for the migrant individual in a target society. These elements can be cuantified and observed, sociologically and psychologically, in any sort of movement. The components are the decision to relocate, cultural shock, assimilation and integration through political participation. The notion of cultural shock implies the traumatic experience of a migratory movement, but with authors like Herta Müller we face a process of *reflection* and *reaction* towards what might be said to „name provisionally the quality or state of existence of being other or different from established norms and social groups"[2]. The components of migration reflect in the imaginary, as authors who transit spaces choose either their mother language or adoptive one to retrace a point of reference. But, as the traumatic experience shreds reality to pieces, accesible to reconstruction and remembrance are only symptoms or echoes of such physical and psychological breaches.

Before turning to Herta Müller and her novels a brief incursion into what I previously called the literature of migration will explain how the discourse of migration has influenced the reception and interpretation of literary works written by authors with a migrant background. Through labour migration and control of immigration and integration policies, the German space faces the emergence of what critics have called *Gastarbeiterliteratur*, the literature of the immigrant guest worker. By the end of the 70ies, authors with a migrant background like Suleiman Tafiq or Rafik Schami will engage in an open dialogue with critics and readers by founding the movement *Polinationaler Literatur-und Kunstverein* and calling their literature, a *literature of consternation (Literatur der Betroffenheit)*. It was an attempt to underline the volatile position of arts in an everchanging European society. The literature in the German space received a proper share of encounters with something like „a textual ganglion where transnational historical processes intersect, from which [...] new perspectives on central questions in German culture can be developed"[3]. Closer to the 90ies and early 2000 theoreticians like Michael Hofmann engage in revealing a methodology for the study of *intercultural literature*. As concepts and methods appear, terms like the *Literature of Immigrants*, *inter/transcultural literature* or *literature in German* take the stage. The *literature of migration* is a term I prefered in my studies through the fact the shelves for such writings still bear the name „foreign literature". There are diffrent criteria used to investigate the literature of migration. Firstly, authors use their mother language and the aquired one in the creative process. Secondly, aspects related to what researchers call *jus sanguinis* designate the authors' origin as a necessary criteria for interpreting their writing. One third perspective comes close to the aesthetic function of literature: transit as a literary theme with its cathartic function. Such efforts are a sign of how Europe has become a craddle for (new) societies and cultures and how complex such phenomena turn out to be.

In the literature of migration, Herta Müller is linked to what we call a Romanian imaginary. Migration offers meaning and delivers an imaginary content for the writings of

[1] Dana Bizuleanu, *Imagini-transfer în literatura migrației: Herta Müller şi Cătălin Dorian Florescu*, 2013, unpublished dissertation.
[2] Julian Wolfreys, *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory*, London: Palgrave Macmillan, 2004, p. 169.
[3] Moray McGowan, "Zafer Şenocak's *Gefährliche Verwandschaft*", in Stuart Taberner (ed.), *The novel in German since 1990*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 86.

authors who transit spaces. Furthermore, through examining the socio-political dimension, the hermeneutical analysis of the chosen novels will be guided by what I call *transfer-images*. How can such a coined term help us understand the imaginary and the entire discourse of migration?

Herta Müller escapes the Romanian totalitarian regime in 1987, taking refuge in Western Germany. Close to the members of the *Aktionsgruppe Banat* (including Richard Wagner, Wilhelm Totok etc.) she will be cornered, questioned and harrased by the Securitate. Her debut collection of short-stories entidled *Nadirs* (*Niederungen*) causes a stir not only in the Swabian community in Romania but also will intensify the Securitate's pursue, after the book gets published in Western Germany. Displacement, mobility and non-belonging are fundamental characteristics of the literature of migration[4]. Hence, for such authors the construction of the imaginary becomes independent of origin or the adoptive space. But the source of Müller's prose is a *locus coeruleus*, reconstructed in the aftermath of traumatic experience and through the return to a violent space. The *locus coeruleus*[5] designates, in anatomical terms, a dark blue spot in the brain responsible for physiological reactions to intense stress and panic. Being a metaphor, the *locus coeruleus* of a text refers to a structure shaped by an external topos of trauma and an internal one that depicts the violent universe in Herta Müller's texts. Hence, this dark blue spot irradiates anxiety and enables the reconstruction of a reference space solely through language and the imaginary. The reader whitnesses the birth of figments and fragments of a known space, in this case Romania. It is why critics have insisted on Müller's biography to explain the appearance of poetic structures crisscrossed by the political (communism and oppression under Ceauşescu). The *locus coeruleus* becomes the source of an imaginary that handles the return to a traumatical space. Despite the fact that this return reformulates the pulverizing power of totalitarian regimes upon individuals, in Müllers prose we actually face every form of (self)imposed norms and rules. This labyrinth will expose, on a textual level, other traumas wrapped in what I call *transfer-images*.

Obsesive metaphors become noticeable in the writings of any author and the appearance of obsesive images, that are being constantly recontextualized, offer coherence and cohesion to the entire work of art[6] especially through their capacity to become nodal points of the imaginary. Transfer-images, in contrast with obsesive ones, are an intrinsic metaphor of the text, as they signalize the writer's relocation and transitory state. On the one hand, transfer-images are vehicles that contain trauma, offering a narrative wrap and the conditions for proper reformations of traumatic events. On the other hand, transfer-images carry obsesive images and metaphors. Such images become fully fledged textual marks through a constant return to the space of trauma and the entire process of remembrance. If the trauma contains its own transfer-image, then the transfer-image will also display traumatic froms or mediate and facilitate other traumas through the act of narration, by casting them on

[4] Karl Esselborn, "Neue Zugänge zur inter/transkulturellen deutschsprachigen Literatur", in Schmitz, Helmut (ed.), *Amsterdamer Beiträge zur neuerene Germanistik. Von der nationalen zu internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration,* Amsterdam, New York: Rodopi, nr. 69/2009, p. 47.

[5] http://medical-dictionary.thefreedictionary.com/Locus+coeruleus (accessed on 24.04.2013).

[6] Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, translated by Ioana Bot, Cluj-Napoca: Dacia, 2001.

a textual level. Hence, transfer-images develop antithetical features: they either will exorcize the trauma, or will open a path towards hightening such experiences.

Transfer-images *are narrative vehicles that contain and retain, metaphorically, the characters' mental and physical relocation. Transfer-images transport the traumatic dimension of such an experience, by configuring the latter spatially and temporally. Transfer-images can signalize, on a textual level, other traumas as they are mechanisms that coagulate and display traumatic experiences.* The way in which they are constructed depends on the nature and the structure of the prose at hand, but also on the imaginary that can dynamize and energize them. In Herta Müller's poetic prose these images are subtle and complex, due to the implosion of language, caused by a narrative voice that dismantles and reframes traumatic experiences. Such attempts are symptoms of a split universe suffocated by efforts to put into words all that cannot be told.

The three novels I chose to discuss, through the concept of transfer-images, are *The Hunger Angel* (*Atemshaukel*), *The Appointment* (*Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*) and *The Land of the Green Plums* (*Herztier*). *The Hunger Angel* is the story of Leo Auberg (a figure that carries the real traits and life of German poet Oskar Pastior), a concentration camp survivor. The German population in Romania is deported at the end of the Second World War by the Red Army in collaboration with the Romanian regime to the outskirts of the Eastern European territoriers. Auberg tries to remember the five year in the forced labour camp in the Ukraine and claims, for his total experience, a deep inner world within the limits of known language. But, as Auberg showcases abisal psychological leisures, the limits of language turn into the alphabet of the raped and muted Philomel[7] as everything escapes articulation. Far from being a survivor story, *The Hunger Angel* turns into a poem of silence uttered in the words of a *conditio inhumana*[8]. Through the eyes of Auberg the reader will discover the „necessary" and the „elementary" and not events. Between the inmates barracks, forced labour duties, the solitary, the choal mine, hunger, death and the justice of the daily life, the narrative voice depicts solely and impecably the working routines. Omnipotent figure, the metaphor of the Hunger Angel rises above the concentration camp. Hence, the novel is a conglomerate of key scence and figments of what Harmut Steinecke calls „the ground zero of existance"[9].

The transfer-images I chose to describe are the prisoner, the BreathingSwing (*Atemschauke*l) and the Hunger Angel (*Hungerengel*). The prisoner, as depicted in Müller's novel, engages from a Procustean point of view, in retailoring self-imposed censorship and the abjection of the Self, as Auberg cannot narrate physical details of his own psychological and moral universe. Images of corporality vanish as they are communicated through metaphors and complex images. The main characters' sexual orientation is a first sign of silence and even sexual images escape his articulation, being replaced with another concrete

[7] Christine van Bohmeen-Saaf, *Joyce, Derrida and Lacan and the Trauma of History: Reading Narrative and Postcolonialism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
[8] Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Puterea suverană şi vaţa nudă*, translated by Al. Cistelecan, Cluj: Idea Design & Print, 2006.
[9] Hartmut Steinecke, "Vom Nullpunkt der Existenz", în Paul Michael Lützeler şi Erin McGlothlin (ed.), *Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch*: *Herta Müller*, Stauffenberg, 2011, p. 21.

form of prisonship: the concentration camp and the deportation, an universe he will never escape from.

Transfer-images develop, on a textual level, the stages of prisonship as the narrator has a reduced capacity to remember. Hence, events are replaced by concomitent images and produce insular narrative sequences and chapters. The opression of the Self will favourize the description of labour processes and overlap with other transfer-images like the BreathingSwing (Atemschaukel) or the Heart Showel (Herzschaufel).

Language takes on a physical form, retracing internal images by disableing reality but also any sort of visual dimension.[10] If the transfer-image of the prisoner sutures the concomitance of images and reveals the split universe of the protagonist, then another transfer-image will appear as a metaphor for memory and a tool for registring trauma symptoms: the BreathingSwing. The concentration camp is the only known life form and the BreathingSwing constitutes a *paralysis mundi* that will transport the narrative voice througout the aftermath of the eliberation. The transfer-image of the BreathingSwing is a *concidentia oppositorum*: the breath of life and the concrete form of the camp, as a silenced, travelling luggage:

> „Die Atemschaukel überschlägt sich, ich muss hecheln. So eine Zahnkammnadelscherenspiegelbürste ist ein Ungeheur, so wie der Hunger ein Ungeheuer ist. Und es gäbe die Heimsuchung der Gegenstände nicht [...] Ich schluck die kalte Luft, bis ich nicht mehr im Lager bin. Dann schließe ich das Fenster und leg mich wieder hin [...] Die Luft im Zimmer schaut mich an und riecht nach warmen Mehl."

The Hunger Angel sets the limits of a negative and circular cosmos. There are no conventional descriptions of the Hunger Angel, as the narration is curved by a *delirium tremens* of the imaginary. In anatomical terms, delirium tremens is caused by cerebral lacerations, infections and other violent encounters between the body or brain and the outside world. The Hunger Angel spreads out into the protagonist's existance during the imprisonment and afterwards by setting off a *crescendo* of images, doubled by panic, fear and halucinations. Verbs like „denkt", „fehlt/fehlt nicht", „weiß", „kennt", „kommt", „bleibt" enhance the possibility of claiming an alphabet for a language reduced to zero[11] capable of rendering the reality of trauma through the lense of the transfer-images:

> „Der Hungerengel ist ein Gegenstand. Der Engel ist ins Hirn gestiegen. Der Hungerengel denkt nicht. Er denkt richtig. Er fehlt nie. Er kennt meine Grenzen und weiß seine Richtung. Er weiß meine Herkunft und kennt seine Wirkung [...] und kennt meine Zukunft. Er hängt wie Quecksilber in allen Kapillaren. Eine

[10] Christian Dawidowski, "Bild-Auflösung: Einheit als Verlust von Ganzheit. Zu Herta Müllers *Niederungen*", in Ralph Köhnen (ed.), *Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung*, Frankfurt a.M: Peter Lang, 1997, p. 18.

[11] In my dissertation entitled "Transfer-images in the Literature of Migration: Herta Müller and Cătălin Dorian Florescu" I pointed out how a nude and blank language (in Giorgio Agamben's terms) is used to reframe and reconstruct the shattered world in the aftermath of Auberg's imprisonment.

> Süße im Gaumen. Da hat der Luftdruck Magen und Brustkorb gepresst. Angst ist zu viel [...] Der Hungerengel geht offenen Auges einseitig"[12].

We face perceptions that feed on images prior of any sort of itteration, hence, the necessary language for expression is diffrent or might even be absent. Transfer-images are words associations, metaphors and poetic sealed structures that correspond to a singular and particular inner world. Through their recurance transfer-images will generate other traumas and other transfer-images so that language can be dismantled and reframed to express all that cannot be told.

The Appointment (*Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*) is a novel that describes a tramway trip to the Securitate's headquarters where the protagonist (a woman) is sommened for questioning. While travelling to her appointment, the main character remembers her life and people she met throughout her lifetime. Transfer-images turn out to be articulations of the dispossessed and their symptomatic universe, as we do not assist and encounter the „post hoc ergo propter hoc" principle. The protagonist in the novel *The Appointment* relives images that show „an internal reflection of guilt"[13]. The mechanics of this symptomatic universe is being retraced through transfer-images, as language comes closer to what we know as sign-language. Such techniques were invented in the visual arts, like it is the case with the collage[14]. Language can showcase its own mimics and gestures, perceptions and reality succumb under the pressure of being split and fragmented. Transfer-images will unify memory, language and trauma, while they cross the entire narration. An autobiographical investigation, in Herta Müller's case, can offer access to just one dimension of what I have called transfer-images, as they refine and rarefy internal structures and traumatic experiences. Hence, transfer-images support multiple realization forms, from becoming pathways for the entire effort of remembrance, to bearing signs of a ruptured and muted language. Such images can be identified in Müller's prose as well as in her essays, because transfer-images sustain and fuel the entire violent and traumatic imaginary in her writings.

While such images can turn into nodal points in the narration, they announce multiple traits of the latter: reality as sign of alterity, remembrance, expulsion of the Self and abjection. They charge and recharge the entire imaginary, through reframing and inventing a proper language that can express such singular universes. Charging transfer-images implies narrative tensions that favour symbolic actions, and not actual ones. Recharging will provoke splitting, ruptures in language and recurrence.

The inner world of the protagonist in *The Appointment* is being materialized through an unveiling of what I call the physiognomy of fear. This inner world is captive and violent, the characters take no shape and the protagonist seems to be (de)formed without identity. For the narrative voice there is no escape and no refuge from this brutality. Hence, the main character will only find possible embodiments to elude but at the same time express trauma. These embodiments turn out to be transfer-images that show contradictions of a pulverized

[12] Herta Müller, *Atemschaukel*, München, Hanser, 2009, p. 140-141.
[13] Morwenna Symons, *Room for Manoeuvre. The Role of Intertext in Elfriede Jelinek's „Die Klavierspielerin", Günter Grass's „Ein weites Feld", and Herta Müllers „Niederungen" and „Reisende auf einem Bein",* London, Maney, 2005, p. 118.
[14] Monika Moyrer, "Der widerspenstige Signifikant: Herta Müllers collagierte Poetik des Königs", in *The German Quarterly*, nr. 83/2010.

Self, self-imposed norms and how the Self, through the usage of a symbolic language, is willing to transfer marks of identity on all the objects constructed in the narrative world. Ralph Köhnen shows how Müller's essays treat one dimension of reality, while her other writings try desperately to hide it. In her prose we have access to fragments, linguistic and imagistic lenses[15], due to the way in which one can perceive and try out closed and distinct parts of a world, protected from any sort of intrusion and control.

In *The Land of the Green Plums* transfer-images construct a topos of trauma, a symbolic *locus coeruleus*: communist Romania, an inapt childhood and the universe of the dispossesed, stripped even of the right to choose how one dies. Similar to the images encountered in the novel *The Hunger Angel*, there is a condensed and claustrophobic space. Transfer-images, through their recurrence, retrace and return, recreate solely instants of death. The linguistic material, as it is the case in most of Müller's novels, is under an imense pressure due to the violent nature of the imaginary. Transfer-images like „animal heart", or „the Hunger Angel", ilustrate an oxymoronic texture, being a *coincidentia oppositorum*. The „animal heart" is a form of the naked life (Agamben), containing everything hidden, secret, abject but alive. It is exactly what escapes the surveillance and control of the malefic eye of power. Hence, all that what cannot be told is actually the gesture of communicating the truth, a concomitance between image, thought and words. The *animal heart* is the image of a primeval form of violence, a metaphorical original sin, something that can only be grasped and embodied through its parts: flesh, kidneys etc. Moreover, we are dealing with a new *anima corpus*, a sort of amiotical sack for death. In *The Land of the Green Plums* transfer-images fragment and cause the implosion of the real, through spontanous analogies and reframing primary senses of words. They show violent structures that enable the expression of unmediated perceptions. While they leave reality, these images build deathly hollows and a negative cosmos made out of symbolic instruments needed for human sacrifice: blood, severed limbs, cadavers, disease, insanity and the slaughter house.

Transfer-images in the literature of migration become narrative vehicles that build the imaginary universe of the dispossesed, through enabling a suture between spaces and negative forces. The literature of migration is not barely a symptom and by-product of migration. Any type of relocation calls upon components of migration and the trauma that arises in such conditions. If such aspects are refined artistically and take on a cathartic shape, negative consequences tend to vanish. The movement from a familiar space to the unknown is a source of emotional tension and the imaginary will reveal this. The act of narration linked to the process of displacement reactivates trauma by issuing images of a comeback, but not necessarily to familiar spaces, but to contexts/objects/people filled with contradictions. Herta Müller's prose depicts a tense and claustrophobic universe, a *locus coeruleus*, and her characters constantly return to their violent childhood or to a perverted family life due to the communist opression.

Transfer-images are, initally, metaphors of memory[16]. Remembering, through the act of narration, brings the present and the past together, but not by placing them in a causal

[15] Ralph Köhnen "ÜberGänge. Kinesthäsische Bilder in Texten Herta Müller" în Köhnen, Ralph (ed.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in den Texten Herta Müllers*.
[16] Nicola King, *Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000, p. 121.

relationship. These images have analeptical and proleptical features and fullfill a „ritualistic and repeptitive function”[17], as they are not being coherently processed but take up the forms of internal and incremental archtype. In the prose of Herta Müller the „text feeds lingustically from itself”[18] through these archtype and follow a poetic principle linked to a traumatic context. The designated language is inexistent due to the fact that there are no references to a familiar universe. We witness the birth of a metaphorical, hermetic and singular language that has the capacity to describe traumatic bits and pieces. The context, together with the transfer-image (a figment of a past), contain all that cannot be told, hence escaping a lucid articulation. Due to the physical and mental relocation, the act of narration turns into an attempt to recover and return to „conflicting accounts of the Self”[19]. The revisiting of the traumatic context sheds light on the deepest resorts of trauma, setting off an „impossible scenario”[20]. Through the emergence of transfer-images, the narrator is faced with his or her own absence, due to the fact that the entire experience becomes inaccesible[21]. Such a practice brings into question a new meaning of what we call mimesis[22]. The victim of a deep psychological shock fails to reflect the events through the act of narration. Instead, the traumatized relives and revisits endlessly moments and events that escape articulation through images (transfer-images). Furthermore, such glimpses and pictures develop a complex, immaterial and self-generative structure, as there is no reference to reality. Transfer-images turn into archives situated on the touching horizon between sight and thought, provoking the total dispersion of the Self[23].

There are four possible categories of transfer-images, that can be symptomatic for the literature of migration. Firstly, we are dealing with images that mark forms of a naked and incapacitated language, due to a natural scepticism towards any form of lingustic mediation. Hence, we face a reduction to zero of language and the inauguration of a primeval one, necessary and useful in reconstructing traumatic events („BreathingSwing”, „animal heart” or „heart shovel”). Secondly, there are transfer-images that reclaim and denote the deathly universe of the concentration camps, dystopias of the modern world. In Müller’s prose such images depict contradictions of the Self and show self-imposed norms, typical patterns visible in any opressive context. Her characters are captive and wonder in a labyrinth of utter silence – as it is the case in the novel *The Hunger Angel* – where there are no possible ways of communicating authetically and the protagonist can only hermetically release himself from the past. In this case, the imaginary crashes under the weight of psychological shock and can only build figments that are closer to death than to life. These become the only bits and pieces that can be recuperated and expressed. Thirdly, in the literature of migration we encounter

[17] Herman Rapaport, *The Literary Toolkit. A Compendium of Concepts and Methods*, Oxford: Wiley/Blackwell, 2011, p. 72.
[18] Morwenna Symons, *Room for Manoeuvre. The Role of Intertext in Elfriede Jelinek’s „Die Klavierspielerin”, Günter Grass’s „Ein weites Feld”, and Herta Müllers „Niederungen” and „Reisende auf einem Bein”*, p. 125
[19] Monika Fludernik, “Identity/Alterity”, in David Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 263
[20] Herman Rapaport, *The Literary Toolkit. A Compendium of Concepts and Methods*, p. 65.
[21] Ursula Tidd, “Exile, Language and Trauma in Recent Autobiographical Writing by Jorge Semprun”, in *The Modern Language Review*, Vol.103, Nr.3/2008.
[22] Christine van Bohmeen-Saaf, *Joyce, Derrida and Lacan and the Trauma of History: Reading Narrative and Postcolonialism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
[23] Robert Mitchell and Jacques Khalip (eds.), *Releasing the Image. From Literature to New Media*, Stanford: Standford University Press, 2011.

transfer-images that can suture memory, ruptures in language and trauma together, due to their circularity and repetitivity (*The Appointment* and *The Land of the Green Plums*). In this case such images construct and register microscopically the physiognomy of fear towards death. One last possible type of transfer-images comes close to a sort of archive for memory, from where recorded figments and pictures from the process of relocation can be inserted, afterwards, in the narrative structure (symbols of death in Müller's novels).

Bibliography

Agamben, Giorgio, *Homo Sacer. Puterea suverană şi vaţa nudă*, translated by Al. Cistelecan, Cluj: Idea Design & Print, 2006.
Bizuleanu, Dana, *Imagini-transfer în literatura migraţiei: Herta Müller şi Cătălin Dorian Florescu*, 2013, unpublished dissertation.
Dawidowski, Christian, "Bild-Auflösung: Einheit als Verlust von Ganzheit. Zu Herta Müllers *Niederungen*", in Ralph Köhnen, (ed.), *Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung*, Frankfurt a.M: Peter Lang, 1997.
Esselborn, Karl, "Neue Zugänge zur inter/transkulturellen deutschsprachigen Literatur", in Schmitz, Helmut (ed.), *Amsterdamer Beiträge zur neuerene Germanistik. Von der nationalen zu internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration,* Amsterdam, New York: Rodopi, nr. 69/2009.
Fludernik, Monika, "Identity/Alterity", in David Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
King, Nicola, *Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, translated by Ioana Bot, Cluj-Napoca: Dacia, 2001.
McGowan, Moray, "Zafer Şenocak's *Gefährliche Verwandschaft*", in Stuart Taberner (ed.), *The novel in German since 1990*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
Mitchell, Robert, and Khalip, Jacques (eds.), *Releasing the Image. From Literature to New Media*, Stanford: Standford University Press, 2011.
Müller, Herta, *Atemschaukel*, München, Hanser, 2009.
Rapaport, Herman, *The Literary Toolkit. A Compendium of Concepts and Methods*, Oxford: Wiley/Blackwell, 2011.
Steinecke, Hartmut, "Vom Nullpunkt der Existenz", în Paul Michael Lützeler şi Erin McGlothlin (ed.), *Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch*: *Herta Müller*, Stauffenberg, 2011.
Symons, Morwenna, *Room for Manoeuvre. The Role of Intertext in Elfriede Jelinek's „Die Klavierspielerin", Günter Grass's „Ein weites Feld", and Herta Müllers „Niederungen" and „Reisende auf einem Bein",* London, Maney, 2005.
van Bohmeen-Saaf, Christine, *Joyce, Derrida and Lacan and the Trauma of History: Reading Narrative and Postcolonialism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
Wolfreys, Julian, *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory*, London: Palgrave Macmillan, 2004.

VERBUM IMITANDI AND LITERARY IMITATION IN THE WORK OF FERNANDO DE HERRERA (1534-1597)

Silvia-Alexandra ŞTEFAN, PhD Candidate, University of Bucharest

Abstract: Recent studies in European Renaissance literature agree that poetic arts cannot be conceived outside the concept of imitation, as a key item of artistic mastery. Having surpassed its association with the lack of originality during the XVIII and XIX centuries, imitation is nowadays regarded as the main process of Renaissance literary creation and as a result it is studied in its various manifestations. Modern scholars, such as George Pigman and Richard McKeon, have identified a series of versions of imitation, encompassing pure following (sequi), imitatio, aemulatio and eristic imitation. Such versions, set on basis of the relation established between the poet and its models, also arise subsequent to the polemics launched by Erasmus's Ciceronianus (1528), these debates spicing up the sixteenth century literary circles, their core being mainly in Italy.

Sixteenth century Spanish literates, although rather immune to such confrontations, while remaining under the domain of Italian thought and erudition, which leads to their subscription to the Italian models in imitation apart from the Ancient ones, also assume Erasmus's "open-mindedness", especially as it suits their purpose of cultural expansion and progressive expression at a time when the overseas conquering was at its peak.

Fernando de Herrera's Anotaciones a la obra de Garcilaso de la Vega (1580) is the main poetic art to account for the various types of expression and practice of poetic imitation during the Spanish Renaissance. Herrera's commentaries to the poems of Garcilaso include a wide variety of poetic genealogies which display topoi, figures of speech and moreover neo-platonic ideas subject to being imitated.

By taking as main criterion the various verbs employed by Herrera to render the significance of imitation in his genealogies, this paper is aiming at identifying which version of imitation his work is putting forward and as a result which is the literary and political ideology he is serving in the benefit of Spanish letters' later development.

Keywords: Spanish literature, Renaissance, poetic arts, imitatio auctorum, F. de Herrera.

Whenever we hear the word "imitation" we tend to still pay tribute to our Romantic cultural heritage on the matter and to picture in our minds something which is rather a form of a copy, by all means inferior to its original, to smile at it in a condescended manner, even if indulgent with its imperfections and await patiently for this intermediary state of affairs to reach its ultimate stage of manifestation of pure art, communicating emotion above everything else and keeping as much as possible void of any interferences. Nevertheless, there was a time when such imitations were a legitimate presence in all forms of art and literatures and nowadays, recent investigations are revisiting the original meanings of imitation, as it has become more and more obvious that it is an intrinsic feature of any form of art not only to refer to but also to build itself upon references to other forms of art, to the extent that the whole system of literature is based on such borrowings and reprocessing of previous artistic traditions. Hence, the study of the its functional mechanism has been taking over the leads, as imitation is still leaving us intriguingly unaware of the ways a poetic creation could be rearranging its sources so that it survives independently from them on one hand, and on the

other remaining indicative of the writer's peculiar style in such a way that it could not be taken for another's.

Leaving apart the Aristotelian sense of mimesis, the rhetorical concept used by Quintilian, *imitatio auctorum*, is the one about which, during the European Renaissance, most poetic theories proclaimed three important aspects: imitation as a pedagogical method used to teach children in schools, further on in life as a literary technique for poets aspiring at perfecting their art, and last but not least, the theory on imitation as a battlefield for poetry theorists, whom one may be called today, literary critics. Each of these aspects was more or less to be depicted in poetic treaties usually bearing pretty much the same title: *On imitation*. The classification of such Renaissance poetic arts treaties used by Victoria Pineda (1994) clearly and vividly unveils the first aspect of the rhetorical imitation as a pedagogical method, and speaks about writings for *puerilis imitatio* and for *virilis imitation*. *Puerilis imitatio* consisted of a sum of early modern pedagogical exercises imposed in practice through the manuals written by school masters for their pupils. A very interesting example shows how the pupils were supposed to "decompose" the model text several times taking into account the invention, disposition and elocution. First he had to identify types of demonstrations and arguments, secondly to dissect the parts of discourse into very small pieces and to study their collocation and disposition, which meant to divide it into smaller and smaller pieces, and thirdly to jot down words and expressions that had impressed him, to find all their meanings inside the text, to make an inventory of all topoi used and of all types of prosody items. It seems like a complicated, fruitful and efficient study which was eventually meant to make the scholar achieve as close as possible the same style as his model or models. The second type, *virilis imitation*, continues the first, but envisages imitation as a practice and acquisition of *copia rerum et verborum* by already trained adult poets, which leads us to the second aspect, imitation as literary technique. In terms of purposes, its practice encompass ideas such as imitation being a path to the sublime in Longinus, the reinforcement of one´s natural inclinations in Poliziano, a substitute for undesirable inclinations in Cortesi, a method for enriching one´s writing with stylistic gems, the surest way to learn Latin in Delminio, a means to provide the competitive stimulus for achievement in Calganini, or the means for illustrating a vulgar language in Du Bellay. But no matter its purpose, the ways in which imitation builds the relationship between the poet and its model, the type of rapport established between them is thoroughly studied on basis of the metaphors of imitation appearing in the works of various ancient, medieval and renaissance authors´ writings by George Pigman (1979). He analyses the divisions of the species of imitation in *sequi*, *imitari*, *aemulari*, the categories introduced by Bartolomeo Ricci in his *De imitatione* (1541). He shows how *sequi* refers to the mere follower, who feels overwhelmed by his master model and usually takes over his style without trying to improve his own in any way. *Imitari* is an adoption of style but in full understanding of the process, an appropriation and recognition of the model's dominion over the poet's creations, while the *aemulari* is the utmost stage in which the poet manages to surpass his models over a combat of skills, also resulting out of a feeling of envy, which makes Pigman refer to this last type of relation between the poet and his model with the term of "eristic imitation". All of the above and much more are usually dealt with in reflective writings produced by poets involved in acute debates during the XV and XVI centuries, which leads us to briefly describe the third aspect of imitation as a battlefield of ideas. By

merely synthesizing the impressive work of García Galiano (1992) on the matter, one must point out that these debates have at their core Erasmus's *Ciceronianus* and his defence against the simple imitation of one author only, namely Cicero. Although it might seem nowadays obvious that this is the reasonable path to follow, back then it was considered that Cicero, as the epitome of ethics, given that he placed his utterly developed linguistic and rhetorical technique in the benefit of the community. He was considered the utmost model of stylistic purity and hence the absolute measure for human reasoning, which anyway had long before the Renaissance exhausted all topics of style. As a result, there were poets who decided to imitate Cicero only, and this was so to such an extent that the Belgian poet, Christophe Longueil, decided to emulate his works, which had been thoroughly dissected by Lorenzo Valla in his *Elegantiae*, for long ten years, so that he would never be ¨contaminated¨ with the writings of others. Historical adequacy (*decorum*) was the main argument Erasmus brought in favour of multiple imitation, advocating that one could not speak of things of the present when he does not have at hand but things of the past. In Italy, as Garcia Galiano shows, this controversy was developed in three stages, first between Poggio Bracciolini and Lorenzo Valla (1452), then Paolo Cortese and Angelo Poliziano (1480) and eventually Pietro Bembo and Pico della Mirandola (1513). Whereas in Spain, where the Italian Renaissance serves as the very definition of the origin of culture, these matters were taken over much more diplomatically, and the main treaty developing the doctrine of *imitatio auctorum*, and bearing the title of *De imitatione* (1554) by Fox Morcillo, while already taking for granted the concept of multiple imitation, is enriching it by introducing the concept of *consensio naturae*. Morcillo argues that it is not so much that a poet is supposed to imitate more than one model, but he is entitled to choose those models on the criterion of the harmony of natures, the sympathy of minds, arguing that one could not imitate but models with whom one has a similar form of expression and reasoning. Taking into account that treaties on imitation were written by scholars concerned with the theories of styles and philosophy of language and were addressing other scholars and poets who aimed at improving their style, the above brief description of the main meanings poetic treaties provide for the rhetorical imitation, which as we have seen include imitation as pedagogical technique, both for children and adults, as literary technique, given that trained scholars continue their studies of poetry and as battlefield for reflection on the art of poetry, all of which essentially makes them look like some sort of manuals intended and used for individual study and practice.

All things considered, irrespective of which of the three aspects one might address, it stands out clearly that the Renaissance theory and practice on imitation was above everything else a textual enterprise, the main concern was for language, while poetry was the proper manner of improving expression. Through the works of Pietro Bembo and Francisco Petrarca, the *questione della lengua* becomes a crucial stage in the history of Italian culture, and besides the practice of rhetoric and aesthetics, many of these treaties circulating in Europe were mainly aiming at drafting a linguistic doctrine. They share this common idea, that every vernacular language can achieve the dignity of a language of culture and the arts, provided that it is cultivated with care, effort and thought, hence the values of polishing, refining, and adorning the spoken language, just as Romans had done with Latin. With the massive and organized reproduction of past traditions and styles, the translation, imitation and selective adoption of past values, we can no longer speak exclusively of a mere exercise of individual

development and enhancement of knowledge, but rather of imitation as a way to enrich the spoken language with the proper tools for also managing new concepts and eventually develop an altogether new cultural legacy, which is already an expansion to the collective level of understanding. Binotti (2012) in her study on the formation of Spanish cultural canon and usage of collective cultural capital contributes with useful explanations on the mechanisms of cultural transference of knowledge between Italy and Spain: "*There is no doubt that through the* questione della lingua *debates Italian intellectuals created a language capable of developing the discursive strategies necessary for the conceptualization of new knowledge, new disciplinary boundaries and new audiences/consumers. In other words, the Italians created the template within which to construct the European vernaculars. What they sold were the tools to transform a vernacular into cultural capital and with it they sold a manual, the theoretical reflection that explained how to make a language a precious vehicle that ultimately would explain more effectively the value of the product it advertised.*" (Binotti: 2012, 14) This model-imitator relationship between Italian and Spanish scholars was nurtured by a long-lasting competition, a controversial engagement and an internal polemical intention that Spain shows against the same Italian culture that had originally served as a model. Binotti also shows a very interesting mechanism through which the vernacular became in Castile, Portugal and Aragon the language of the empire, long before Spain was even a territorial concept: "*The Spanish elite, Boscán, Garcilaso and Herrera, used the Italian linguistic framework to reflect their own language, as well as to project its prestigious image to the rest of the world.*" By advocating for a political icons creating view on imitation, Binotti's perspective widens the concept towards the legitimization of a culture and the concurrent formation of a pre-national identity through cross-border imitation of linguistic reflection. The following practical part seeks at proving her assumptions.

Herrera´s Annotations to the poetry of Garcilaso de la Vega are not a poetic art, neither a treaty on imitation, such are the ones written in Latin and meant to analyse this topic, as it was usual especially consequent to the Erasmist polemics and during the 60-70 years prior to the Annotations being published. Therefore, he does not discuss types of imitation, does not intend to create of a definition for imitation nor does he present the practical process in its various stages, as the pedagogical approach would have imposed. Nevertheless, most of the scholars who have investigated his works are very determined to state firmly that his comments altogether are not only an overwhelming synthesis – at least for Spain – of the science of poetry as it was known at the time, but also that imitation represents the main core of the Annotations, its basic structure articulating its framework meant to transfer knowledge, that it is the mere purpose of having the Annotations written and published, the alpha and omega of this impressive work. As current studies include no demonstration of this statement, there is no alternative but inquiring ourselves how it is that such conclusion was reached. So, on the hypothesis that what we have here is true, we should try to answer several questions: firstly, what are the ideas on imitation that Herrera is sending over to us? Is his text an argumentation in favour of a certain type of imitation? Which are his arguments? And if so, which is this type of imitation? Secondly, is this type of imitation a new one? Could we be speaking of a paradigm change? And thirdly, what use would this new type of imitation be of and what might be the purpose of such an argumentation?

Before anything else, it is very much true that the 700 hundred pages corpus – leaving aside Garcilaso´s works – make constant reference to imitation, almost on every page. And as it is difficult to talk about a geometrical structure of the Annotations, as they are very eclectic and no attempt has been done so far to put them in some kind of order, one might see the occurrences on imitation from two perspectives: on one hand large passages including reflective impulses advocating from various perspective the practice of imitation and on the other hand prodigal examples of the such practice. The analysis of the first group of excerpts, which are included in the introductory comments to the each of the poetic category he studies, the sonnet, the elegies, the eclogues written by Garcilaso, comprise a series of ideas which Herrera sends over with regards to imitation. These are as follows: there is no absolute model, therefore simple imitation of one model alone is out of the question; no language has the absolute dominion of poetry and moreover, inside a language elocution is inexhaustible; imitation´s object, *inventio*, is in its turn inexhaustible; languages do not always display *consesio naturae* between them, so we could speak of a certain incompatibility of languages nature, and eventually imitation is before anything else a process of fighting and competition. The second category of inputs, the more practical ones, include approximately two hundred examples of imitations and the study of the vocabulary Herrera uses to refer to it, might as well be an important contribution to the set of idea he puts forwards on the matter. These occurrences are either mere specifications of the sources Garcilaso uses for his poems, or enriched, contextualized comparisons of Garcilaso usage of various objects of imitation and his sources or other poets having made use of the same type of objects of imitation. In more than half of these cases, no matter if the indication of the source is accompanied by a smaller or larger comment, Herrera uses either no verb at all to indicate the process of imitation or simply states that ¨this is/seems to be imitated from...¨. but even when he offers the sources he is not stating in all certainty that they were the actual models Garcilaso imitated, there is no proof to that, but he is offering a pool of choices which we induce were at hand for any poet wishing to get inspiration in his works. The rest of the occurrences, nevertheless, include, besides the object of imitation, the subject of it, and as a result Herrera uses a verb to indicate such subject. A natural conclusion might be that such verb could be no other but ¨imitar¨ (to imitate), and it is in fact so, but only in less than a quarter of the eighty cases left. The other verbs he uses are ¨seguir¨ (to follow), ¨traer¨ (to bring) and ¨traducir¨ (to translate), although the latter does not always appear as such, but under various forms having the same meaning. While, again, it is of no surprise that he employs ¨seguir¨ for the process of imitation, as it remits immediately to Ricci´s ¨sequi¨ or following, especially that Herrera mainly uses it inside the phrase ¨seguir la opinion de...¨, and he is in most of the times referring to the simple taking over of information, without anyhow reworking it, the other two left deserve special attention. As previously mentioned, ¨traducir¨ does not always appear as such, it can also be represented by phrases such as: „*hecha española*"; „*lo cual hizo natural de nuestra lengua...*"; „*volvio en nuestra lengua deste modo*". But in all cases the meaning refers to what we know today as translations, and Herrera also mentions who the translator was, mostly Diego Girón, professor in Seville. Whenever he himself is the translator of Virgil or Ovid, he feels an acute need to apologize in all modesty "*por eſta rudeza del temerario i ſacrilego atrevimiento de penſar traduzillos*", arguing that he only wishes to make the concepts underlying the antique works of wisdom, well-known for the ones who cannot understand Latin. So far, nothing out

of place, were it not to have encountered cases where ¨traducir¨ and ¨imitar¨ seem interchangeable. The first two cases are in his comments to Eglogue I, "*busquemos – […] parece toda si no traduzida, a lo menos contrahecha de la…*", "*altísimo - Assi dixo Petrarca en una cancion […]. Esta bellissima egloga quiso imitar o traduzir Lodovico Paterno",* and the third one in the comment to Eglogue II, "*que montaña - […] Bien creo, esta tratada esta traslacion de la caça con grande elegancia i hermosura de versos, es imitada o antes traduzida del Sanazaro*". Whereas the first case speaks of a counterfeit inferior to translation, the second one displays translation and imitation on the same level, and the third one sees the latter as superior to the former. Anyhow, Herrera places a doubt on the actual process he is describing, which, if not anything else for the moment, shows he meant at least an approximation between translation and imitation, if not clear superimposition in some cases. This idea is also supported by the actual object of imitation. Had we had the sole case of Latin poetry being translated for the audience who does not speak Latin, it would have been all fine. But in the examples under study, "*traducir*" is used not only for this cases, that is, it is not only verses or lines of verses that the translator imitated for the reader, but also Cristoval Mosquera de Figueroa and Luis Barahona de Soto or don Diego de Mendoza themselves "translate" when using certain ideas, images, commonplaces, expressions or verses which had been previously used by Garcilaso or the Italian and the Ancient poets, as Garcilaso himself does in his turn when imitating others. Here are several examples: Elegia I, "*reciproco lazo - los cuales traduzio el licenciado Cristróbal Mosquera de Figueroa*"; Elegia II, "*en fragua - parece traduzido este lugar del I de Pontano*"; Egloga I, "*despues - La traduccion es de aquellos versos suavíssimos i hermosíssimos de la Egloga 5*"; Egloga II, "*eco - el cual, traido a nuestra lengua por el maestro Francisco de Medina, dize desta manera*"; Egloga II, "*el passo - es traslacion, Ovidio, en el 10, que lo traduzio don Diego de Mendoca*"; Egloga III, "*osado marido - el cual hizo natural de nuestra lengua Luis Barahona de Soto, estendiendo el conceto*"; Egloga III, "*viento - hecha española por Cristoval Mosquera dize assi…*". In all of the above cases, even if the verb used refers to translations, the actual example show it actually refers to imitation. An even more interesting group is the one in which the imitation verb is "traer". First thing that must be mentioned is that this group is the largest, so we can state that the verb mostly used by Herrera to refer to imitation is this one, which in itself is of extreme interest. The idea of things being brought over could be foreseen even before when we referred to "traducir", as it was replaced by "brought over to our language", "turned Spanish". The contexts which prefer the verb "traer" to refer to imitation could be in their turn classified on basis of the object of imitation. Very few of them refer to items of style, such as an entire verse as in Eglogue II, "*i estavate – i estavate mirando aquel tirano*" which Herrera comments that seems brought over from Eglogue VI of Virgil, or a diction or phrase which is borrowed for its resonance as in Eglogue I, "*Salid - El modo de hablar traxo Garci Lasso de las Lamentaciones del dulcísimo i maravillosamente afetuoso poeta Garci Sanchez de Badajos: Lágrimas de mi consuelo, / qu´aveis hecho maravillas / i hazéis. / Salid, salid sin recelo, / i regad estas mexillas. / que soléis.*" The actual phrase imitated from Garci Sanchez de Badajoz is hereby modified by Garcilaso into "*Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.*" Moreover it is repeated at the end of every stanza and is named by Herrera "*antecanto*". In this case the imitation is not really an import from another culture, but rather a form of reediting the work and invention of a previous poet of the same nationality, therefore

promoting the values at home. A second category of imitation using the same verb "traer" is the one importing descriptive passages such as in Elegy I, "*Oeta - lo mesmo trae Tito Livio en el Libro 6 de la Guerra de Macedonia*" or in Eglogue I, "*Saliendo - cronografia o descripcion del tiempo traida de la mesma egloga de Virgilio*". They are both ways of importing "scientific" information or ways to describe it into the national cultural capital. The last and most extensive category using the verb "traer" consists of ideas brought over into the poetic cultural heritage Herrera considers Spain is entitled to. Here are several representative examples: Canción I, "*sospiros – traxo GL este lugar de Valerio Flaco en el Libro 8*"; Canción III, "*fieras naciones – parece traido este lugar del Libro I de Arriano, que dize que corre el Danubio por naciones belicosas*"; Canción IV, "*mostralle – trae esta semejanza de la fabula de Tantalo, que estava en el infierno con l'agua a la boca I cuando llegava a bever se le huia. Toco esta fabula aquel vulgar poeta español Juan de l´Enzina con al rudeza i poco ornamento que se permitía en su tiempo*"; Egloga II, "*ansar – Eliano, en el Libro 14, cap. 25, trae la historia que refiere Tito Livio en el Libro 5 de la Edificación de Roma*"; Egloga II, "*cisne – Auenque el mesmo [Ovidio] trae en el 12 al hijo de Netuno, muerto por Aquiles, i buelto en cisne.*"; Egloga III, "*Filodoce – No es nuevo a los poetas traer pinturas. Virgilio, en el primero, trae la de Troya, i en el sesto la de Dedalo. Ovidio, la contienda de Palas i Araña; Geronimo Vida en la Egloga Davalo, i Ariosto en el Canto ultimo, i otros muchos*"; Egloga II, "*osado marido [Orfeo] – Otros dizen que por aver enseñado a los ombres profanos i rudos los secretos misterios de los sacrificios i ceremonias de su religion, fue muerto con un rayo, como trae tambien Diogenes Laercio en el Libro primero; i Marulo, en el 2, es de la mesma sentencia en este epigrama"*; Egloga II, "*cuando – Geronimo Cardano, en los Aforismos de Ipocrates, trae otra pintura i divide a Favonio Zefiro*."

When we usually speak of bringing words and concepts over from another language, we refer to the phenomenon of neology. Herrera dedicates a large passage reflecting upon what we nowadays call neologisms in his comment to Eglogue II, under the quote "desbañe". Herrera´s theory on neologisms, displayed in his comments to Eglogue II by Garcilaso, is relevant for the matter. He considers that it is natural to use new words in a language as Spanish, which is alive and flourishing, whereas in Latin it is quite risky because with the dead languages there are no records of the spoken but only of the written discourse, kept in the books written by wise people. Nevertheless, its imitation is an irrefutable proof of their intense power. As a result, GL had the boldness to use many Latin and new and old Italian words. And following his example, Herrera exhorts his contemporaries: "*i temeremos no∫otros traer al u∫o i mini∫terio della otras vozes e∫trañas i nuevas, ſiendo limpias, proprias, ſinificantes, convinientes, manificas, numero∫as i de buen ſonido, i que ſin ellas no ſe declara el pen∫amiento con una ſola palabra? aparte∫e e∫te ru∫tico miedo de nue∫tro animo; ſigamos el exemplo de aquellos antiguos varones, que enriquecieron el ſermon Romano con las vozes Griegas i peregrinas, i con las barbaras me∫mas. no ſeamos inicos juezes contra no∫otros; padeciendo pobreza de la habla. que mas merecieron los que començaron a introduzillas en nue∫tro language, abriendoles el pa∫∫o; que los e∫critores de∫ta edad? porque no pen∫arán que es licito a ellos lo que a otros, guardando modo en el u∫o, i trayendo legitimamente a la naturaleza E∫pañola aquellas diciones con juizio i prudencia? tuvieron los pa∫∫ados mas entera noticia de la habla, que los pre∫entes? Fueron mas a∫∫olutos ſeñores della?*" So far,

there is no indication that when he speaks about language development through neologism he refers to anything else but to the mere import of foreign words. He continues explaining his attitude through the fact that every language ever has had its own life consisting of childhood, young age, state of perfection and eventually old age. And every language had in its beginnings a state when words referred to things initially, but then, out of necessity they turned into figures of speech, such as metonymy, irony, metaphor and synecdoche. He further on adds that it is only licit to create a great number of tropes, and moreover that the figures of speech, which are to be found in sentences and phrases are common to all human kind, they are part of a common cultural heritage and they enhanced the development of the Greek language, which later on, through the art of Cicero continued in Latin and gave Latin its upmost force and abundance. He considers that there is no language so barbarian and poor that could not be enriched and adorned, as there are so many which have been polished through carefully following the steps of Cicero, thus increasing its own language with the wonders of his divine eloquence. And so, we can see he is no longer referring to the import of mere words, but to the rhetorical imitation as we know it today defined by Quintilian. Moreover, it is not about enriching one's poetic style, but a matter of serving one's country and native language, through an act of patriotically robbing the rhetorical jewels of the past: "*con los mas eſtimados deſpojos de Italia i Grecia, i de los otros reinos peregrinos, puede veſtir i adereçar ſu patria, i amplialla con hermoſura; i el meſmo produzir i criar nuevos ornamentos*. What follows are explanations on the qualities of the person entitled to import new items, who is obviously a poet who has proved to be licensed to do so, that is one who has studied the art of poetry and who is able to decide if the new word has a proper, sweet sound or is rather strange and rough. At the same time, he has the right and authority to create new words, provided that he can adjust their sound to "the meat", that is they have the power to properly represent the concept they refer to. In his view, the formation of new words is justified by two reasons: the need to express concepts of theology and philosophy on one hand and on the other, the need to express the new things of today. The second type of neology refers to ornamentation, which is essentially style. This last possibility only poets are entitled to and highly offended by the ones who are trying to prevent them from doing so, is based on the fact that poets speak a different language, speaking about things different from the ones treated by orators, for example, all together entitling them to use words and concepts from all languages, so that it can express "*todos los penſamientos del animo*", all the thoughts of the soul and "*todo lo que cae en ſentimiento umano*", everything underlying human emotions. He ends his discourse by classifying the sorts of neology processes: "*las vozes ſon oſcuras en nueſtro uſo por muchos modos; de la gente; cuando traemos vocablos proprios i particulares de otra nacion; de l´arte; de las leyes i ritos i ceremonias; de la traslación; de la erudición; de mucha novedad; como ſi dixeſſemos con imitacion Latina ultimo por primero; i de mucha vegez; renovando las vozes deſuſadas.* […] *i también hacen las diciones inuſitadas mas grave la oración; porque eſtas admiramos, i de l´admiracion nace la jocundidad. Mas eſto tiene lugar con mayor frequencia en la poeſia; por que las coſas i las perſonas ſon mas ecelentes i mas graves.*"

As a result, he sees neology as a much wider process than what we perceive it to be nowadays. The import of words coming from other languages is only one category of

neologisms, the others include exchanges between various registers and jargons, importing words from arts for example, or from laws, rites and rituals, transfers of any kind, erudition could also be a source of new meanings, and also the uses of very old, extremely new or rare words are also a way to generate the playfulness of poetry. We can no longer speak of pure neology, but rather of intercultural and transcultural exchanges and transfers. In conclusion, while Spain tacitly acknowledges the scarcity of its own cultural capital, and in so doing, it also enables the appropriating mechanisms that would provide one among the many factors that came to advance its growing sense of a national character and facilitates its global ambitions, with Herrera we have the vivid proof that imitation is no longer seen as an individual approach to self-education or perfecting one´s style, but as an enhanced system of neology meant to import knowledge to one´s own language as cultural capital and mental representations of cultural identity.

Bibliography

Auerbach , Erich – *Literary Language & Its Public in late Antiquity and in the Middle Ages*, Princetown University Press, 1958;
Binotti, Lucia – Cultural Capital, Language and National Identity in Imperial Spain, Tamesis, London, 2012;
Bolgar, R.R. – *The Classical Heritage and its Beneficiaries: From the Carolingian Age to the End of the Renaissance*, Harper Torchbooks; The Academy Library, Harper and Row, New York, 1964;
Galiano, Angel García – *La imitación en el Renacimiento*, Publicaciones de la Universidad de Deusto, Edition Reichenberger, Kassel, 1992;
Green, Otis H. – *Spain and the Western Tradition. The Castilian Mind in Literature from El Cid to Calderón*, vol. I-IV, The University of Wisconsin Press, Madison, 1963;
Herrera, Fernando de – *Anotaciones a la poesia de Garcilaso de la Vega*, Edicion de Inoria Pepe y José María Reyes, Catedra – Letras Hispanicas, Madrid, 2001;
Imitatio–Inventio. The rise of „Literature" from Early to Classic Modernity, Editori Mihaela Irimia şi Dragoş Ivana, Interinstitutional Interdisciplinary Conference, New Europe College, Institutul Cultural Român, Bucharest, 13-14 November 2009;
McKeon, Richard – *Literary criticism and the concept of imitation in antiquity*, the University of Chicago Press, Modern Philology, vol. 34, no. 1, august 1936;
Murphy, James J. – *Rhetoric in the Middle Ages. A History of the Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, University of California Press, Berkely – Los Angeles - London, 1974;
Pigman, George – *The metaphorics of imitatio and aemulatio*, California Institute of Technology, Pasadera, California, Humanities Working Paper, January, 1979;
Ramos Jurado, Enrique Ángel – *De Platón a los neoplatónicos: escritura y pensamiento griegos*, Editorial Síntesis, Madrid, 2006;
www.cervantesvirtual.es:
Bienvenido Morros – *Las fuentes y su uso en las Anotaciones a Garcilaso*. Univ. de Barcelona;

Inmaculada Osuna, Eva Redondo şi Bernardo Toro – *Las traducciones poéticas en las Anotaciones de Herrera*, Univ. de Córdoba;
Pedro Ruiz Pérez – *De la teoría a la práctica: modelos y modelización en Algunas Obras*, Univ. de Córdoba;

CONSTANTIN VIRGIL GHEORGHIU, EXILE DANS LA COQUILLE DE L'ECRITURE DU ROMAN *LA SECONDE CHANCE*

Gabriela ILIUȚĂ, Assistant Professor, PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest

Abstract: Belonging rather to modernism in point of date of release (1952) Gheorghiu's novel, La seconde chance, *proves to be also a postmodern novel by the themes approached and by the writing style : exile, identity, fragmented Ego, alterity, absence of power, oriented social discourse etc.*
This first novel written by Virgil Gheorghiu in French while in exile is the novel of the world's construction and deconstruction : the movement of construction, relevant for modernism, is represented by exile, deemed as an attempt of re-construction of a possible world, and that of the deconstruction lies on the emergence of a new world order, called One World. *From this point of view, our approach favours the postmodern nature, from fragmentation to deconstruction of a metanarrative, the ideal world of the characters and the death of metanarratives, according to Lyotard*[1]*. At the level of the concept of identity, the two movements are also present: the construction, the equivalent of the recognition of the attributs of the human being as unique and irreplaceable and the deconstruction, corresponding to the ignorance of the uniqueness of the being, to its cancellation, to its technologization. The novel is populated with a world of exiled, excluded, victims. In the novelistic Babel, the characters meet and separate, love and kill each other, make friends and betray one another in an end-of-the-world kind of exile. We can detect at least two main plots: that of actrice Eddy Thall, a Jewish woman who chooses a life exile, and in so doing remaking the exile of her people, and that of the couple Maria and Pierre Pillat, alter-egos of Gheorghiu, Romanian people who choose exile because of the social events in their country. In this study, we will confine ourselves to the analysis of the Pillats' exile.*
On top of all these metaphors, we highlight the metonymy of the coquille, *a metaphor controlling everything, including the suffering of its author.*

Keywords : exile, identity, alterity, modernism, postmodernism, writing style.

Le roman *La seconde chance* est le second livre que Gheorghiu a écrit en exil, mais le premier livre écrit par l'auteur en français. À noter que son premier roman et le plus célèbre, *La 25ème Heure*, écrit en exil en 1948, a été traduit en français par Monica Lovinescu, sous le pseudonyme Monique de Saint-Côme. Dans la préface de la *Seconde Chance*, où Gheorghiu résume les étapes douloureuses de son exil, il avoue qu'il aurait voulu donner au roman le titre de *Second Hand Life*, qui aurait mieux décrit la vie d'un exilé : « Quand on a une *Second Hand Life*, une vie de second hand, ce n'est plus une question de confort mais un drame. Et, moi, comme tous les exilé de la terre, je dois vivre une „Second Hand Vie". »[2] La vie *second hand* de l'exilé c'est une construction qui n'a rien à faire avec la vie normale, c'est, plutôt, dans les termes de Jean Baudrillard[3], une « disparition du réel », un *simulacre* : « On travaille, on peine et on se réjouit dans une société étrangère, comme on vit dans un vêtement fait sur

[1] Jean-François Lyotard, *Apostille aux récits* in *Le postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1988.
[2] C.V. Gheorghiu, *La seconde chance*, Paris, Editions du Rocher, 1990, p. 37.
[3] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Paris, 1981.

les mesures d'un autre, pour un autre et non pour soi-même. Un exilé doit se conformer aux coutumes étrangères, dormir dans les lits étrangères, manger une nourriture étrangère. La terre, sous ses pieds toujours différente de la terre qu'il est habitué à fouler. L'eau et le pain ont un autre goût. Les fruits et les fleurs ont une autre odeur. Si un exilé réclame quelque chose, s'il offre quelque chose, s'il crie de douleur ou s'il se lamente, c'est en mots étrangers, avec des phrases étrangères qu'il doit le faire…Jamais une vie de *second hand*, une vie qu'on a reçue par charité, ou qu'on a achetée d'occasion, n'est pareille à la vie naturelle, initiale d'un homme. » (C.V. Gheorghiu, 1990 : 38)

L'écrivain se souvient de l'histoire d'Aristide, le héros de la bataille de Marathon, histoire que sa mère lui avait racontée et qui était restée gravée dans sa mémoire depuis l'enfance. Selon Gheorghiu, un jour, sans raison, les gens d'Athènes ont décidé qu'Aristide, le héros de Marathon, devrait partir en exil. Afin de mettre en œuvre leur décision, ils ont recueilli des coquilles sur la plage et ils ont écrit le nom d'Aristide sur elles, les mettant dans une urne. Aristide a extrait une à une les coquilles de l'urne et il a constaté que toutes contenaient son nom. La légende peut être lue comme la colère imprévisible des masses, et, en même temps, métaphoriquement, comme l'absurdité du destin. Se rappelant cette légende, l'écrivain conclut avec tristesse : «Depuis ce jour-là le mot *ostracisme*, c'est-à-dire exilé, réfugié, apatride, sans terre, *hard core*, le résidu de la terre, les personne déplacées, tous ces noms sont étroitement liés, presque identiques au mot *ostrakon* qui signifie coquille en grec. Dans mon imagination d'enfant on ne pouvait devenir un exilé sans coquille. » (C.V. Gheorghiu, 1990 : 12)

De manière métaphorique, la coquille représente pour Gheorghiu l'écriture même, en tant que protection et salut face aux désillusions de l'exil, ce qui fait de lui un double exilé : du point de vue social – il est mort en exil à Paris en 1991 - et littéraire – son œuvre n'a pas encore été entièrement traduite et introduite dans le patrimoine littéraire roumain – à cause de « l'héroïsation et incrimination de l'exil »[4], attitudes apparemment opposées, mais présentes encore dans les lettres roumaines qui ne font qu'empêcher la restitution de ce qui devrait être un des phénomènes majeurs de notre littérature. L'auteur choisit pour devise de son roman un texte de Talmud: « L'homme fut d'abord créé individu unique, pour qu'on sût que quiconque supprime une seule existence humaine, l'Écriture la lui impute exactement comme s'il avait détruit le monde entier, et quiconque sauve une seule existence humaine, l'Écriture lui en tient compte comme s'il avait sauvé le monde entier. » (Le TALMUD Sanhédrin, 4, 5) » (C.V. Gheorghiu, 1990 : 41, n.a.), expliquant son choix: « Ce texte du Talmud peut servir à tous mes livres. Il peut tenir place de devise à mon existence terrestre. Il peut, en même temps, servir d'épitaphe, sur la croix de ma tombe. » (C.V. Gheorghiu, 1990 : 38)

Son œuvre romanesque est pleine de renvois autobiographiques et particulièrement le roman en question : le couple Maria et Pierre Pillat sont les *alter egos* des Gheorghiu, y apparaît le Lycée Militaire de Chisinau, où l'écrivain avait fait ses études, la ville Heidelberg, la première ville où les Gheorghiu aient affronté les chagrins de l'exil etc.

On a dit que ce roman était dépourvu de valeur artistique. Par exemple, le critique roumain George Uscătescu, estimait que *La Seconde chance* avait « un faible, mais compliqué

[4] Ion Bogdan Lefter, *Pentru o analiză a exilului* in *Despre identitate, Temele Postmodernității*, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2004, p. 141.

canevas d'aventures. »[5] Il est vrai que ce deuxième roman de Gheorghiu n'a pas enregistré le même succès que *La 25ème Heure*, mais les thèmes que l'écrivain y aborde, restent valables, au moins de deux points de vue, historique et social: le régime communiste en Roumanie, le drame de l'exil, la perte d'identité due aux abus des régimes totalitaires. Ce canevas compliqué d'aventures a été, à notre avis, envisagé par l'écrivain pour mieux illustrer l'apocalypse d'un monde, celui de la moitié du XXe siècle. La démarche critique formulée par l'universitaire Ludmila Branişte soutient nos affirmations : « […] l'auteur privilégie les modalités de réception créatrice de la façon dont les idées, une fois acquises, ont été transformées, pas avant d'aborder le problème en question de la perspective sociologique, le rapportant au contexte historique et culturel qui lui a permis l'apparition. »[6]

Un personnage secondaire, comme Boris Bodnar[7] (Boris Bodnariuk), lui-même exclu, croise à la fois les deux trames, avant de s'exiler. Le roman commence par son exclusion du Lycée Militaire de Chisinau, où il était l'ami et le collègue de Pierre Pillat.

Boris avoue à son ami Pillat que sa famille l'a chassé car il avait pris, par accident, un œil à son jeune frère, Angelo. Ce crime hante son destin et Boris Bodnar se transforme en Boris Bodnariuk, ardent défenseur de l'idéologie communiste, qui, prédestination ou pas, fera du mal justement à ceux qu'il aime: Eddy Thall et Pierre Pillat. L'exclu Bodnariuk devient un fanatique communiste, incarnant l'idéaltype de celui qui peut adhérer à n'importe quelle idéologie: «Bodnariuk avait recommandé de bien fouiller le passé de chaque citoyen appartenant aux catégories incriminées car tout homme peut être accusé de quelques faute. » (C.V. Gheorghiu, 1990 : 205)

Dans ce monde où n'importe qui peut n'importe quand pourrait se rendre coupable de n'importe quoi, les gens choisissent de fuir la terreur de l'Histoire. Il y en a d'autres personnages encore qui partent en exil: le docteur Ante Petrovici, Anatol Barsov et Ivan Poltarev, aviateurs soviétiques, le fasciste Aurel Popescu, l'aviateur roumain Varlaam et Ion Costache, le père de Marie Pillat.

En 1945, Pierre Pillat était procureur militaire à Bucarest, mais il est accusé d'avoir servi le régime de droite. Les Pillat décident de quitter la capitale et d'aller dans leur premier exil, justement dans leur propre pays. Pierre et Marie Pillat vont à Piatra, chez les parents de sa femme, où Pierre, confus et obligé par les changements politiques, devient membre du Parti communiste.

On sait que la terrible année 1945 a représenté un grand tournant dans les sociétés de l'Europe de Sud-Est. Ces grands changements sociaux ont marqué, selon la plupart des philosophes et théoriciens, le passage forcé d'une modernité radicalisée[8] à « une postmodernité de début qui, faute des supports économique et technologique, glissa, inévitablement vers son contraire, à savoir vers la pré-modernité? […] La société totalitaire communiste et la société postindustrielle ont, dans ce contexte, un seul point commun, auquel

[5] George Uscătescu, *La seconde chance*, in *Destin*, nr. 6-7/1953.
[6] L. Braniște, *Scriitori şi cărți - studii şi articole de teorie, istorie şi critică literară***,** Editura Vasiliana '98, Iaşi, 2006, p. 113. (t.n.)
[7] Il est possible que l'auteur se soit inspiré dans la création de ce personnage, de la figure du célèbre et terrible Pantelei Bondarenko (Gheorghe Pintilie), directeur général de la *Securitate* roumaine des années '50 - '60, ancien agent NKVD, d'origine ukrainienne, imposé à la tête de la *Securitate* par le régime stalinien de Moscou.
[8] Antony Giddens, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford University Press, California, 1991.

elles touchent de manière complètement différente : aliénation et déshumanisation de l'individu, dégradation de l'identité individuelle et collective et, à la fois, suspension de la réalité et son remplacement par un réseau d'images contrefaites, de "simulacres" idéologiques dont le but unique était d'embellir un organisme moribond. »[9]

Déshumanisé, sans repères et morale, Bodnariuk ne veut plus se souvenir de son ex-collègue de lycée, l'accusant même d'être intellectuel et, par conséquent, ennemi du peuple : « Je ne veux pas trahir les travailleurs des campagnes et en voici une preuve. J'ai été le camarade de cet homme. Il est devenu un intellectuel bourgeois, il a servi la classe des oppresseurs, comme tous les intellectuels bourgeois. Il doit donc subir sa punition. Le fait d'avoir été mon camarade n'a aucune importance. Je ne veux pas trahir la paysannerie roumaine pour un ancien condisciple, devenu un valet des capitalistes. Je vous promets de l'exclure du village. » (C.V. Gheorghiu, 1990 : 207) Bodnariuk décide que Pierre et sa famille appartiennent à la classe des oppresseurs, étant les ennemis du nouvel ordre et qu'ils doivent être arrêtés. Après avoir vu leur maison brûler, Pierre, Maria et le père de celle-ci, Ion Costache, s'enfuient et se cachent dans la forêt. C'est le début de leur long exil dans le monde déchaîné de la seconde moitié du XX^{e} siècle : « The modern world is a "runaway world" : not only is the *pace* of social change much faster than in any prior system, so also is its *scope*, and the *profoundness* with which it affects pre-existing social practices and modes of behavior. »[10]

Enumérant les diverses formes d'exil, Laurențiu Ulici notait que: «Poussé par l'instinct de conservation, l'exilé serait alors un chercheur de solutions. Mais l'exil - élu ou imposé -, n'est pas, dit-on, une solution mais c'est, pour le moins, la solution de l'absence de solution. »[11] Les Pillat s'assument cet exil imposé et s'enfuient à la recherche des solutions pour survivre.

Arrivés en Allemagne, « de l'autre côté de la souffrance »[12], sur le territoire des forces alliées, Pierre Pillat dit à sa femme: « C'est notre premier jour de liberté, dit Pierre Pillat. Pour les millions d'hommes des territoires occupés par les Soviets, l'Occident représente une seconde chance. C'est une terre d'asile. Remercions le Ciel de nous avoir accordé cette seconde chance qu'est la terre de l'Occident. » (C.V. Gheorghiu, 1990 : 247). Leur soulagement sera quand même très court. Ion Costache sera recruté comme ouvrier au Canada et cette nouvelle vie *second hand* n'est pour lui qu'une chance de survivre. Mais cette chance a son prix: la souffrance éternelle issue du mal de pays. Les liens de l'exilé à son monde se rapportent exclusivement à la mémoire qui devient à la fois un trésor et une malédiction.

Pierre et Maria Pillat auront une enfant née en exil qu'ils appellent Doina-Australie. Mais on refuse le droit à la vie à cette enfant. Lorsque ses parents avaient fait la demande pour l'exil en Australie, l'enfant n'était pas encore née. Cette nouvelle vie a donné beaucoup d'espoirs au jeune couple car ils l'associaient au départ dans un autre pays, à une autre chance, mais les autorités australiennes avaient refusé d'accorder le visa car le nouveau-né qui n'apparaissent initialement pas sur la demande de visa. Les parents doivent donc choisir:

[9] Carmen Muşat, *Strategiile subversiunii, Incursiuni în proza postmodernă*, Cartea Românească, Bucureşti, 2008, p. 23 (n.t.)
[10] Antony Giddens, *op.cit.*, p. 16.
[11] Laurențiu Ulici, *Avatarii lui Ovidiu*,in Secolul XX, *Exilul*, Bucureşti, Publirom, 10-12/1997; 1-3/1998, p. 14. (n.t.)
[12] Najib Redouane, *De l'autre côté de la souffrance*, in Journal of Research in Gender Studies, vol. 1(1)/2011, p. 324.

Australie ou Doina! Naturellement, ils choisissent l'enfant, mais comme une fatalité, la fillette meurt quelques heures après le refus de visa par les autorités australiennes.

Si l'espace de l'exilé est perçu comme passage du Paradis en Enfer, il semble que le temps n'ait plus ses coordonnées communes, s'arrêtant au moment où l'exilé quitte son pays d'origine : «Le soir était calme. Il semblait que le temps ne s'écoulait pas selon l'horloge de la tour en face de l'hôtel, ni mesuré d'après les montres des policiers et des soldats. C'était un temps qui s'écoulait mesuré par la grande horloge de l'Eternité, une horloge qui ne mesurait pas le temps en secondes et en minutes. » (C.V. Gheorghiu, 1990 : 337)

Une autre tragédie s'abat sur les Pillat : Maria se suicide en se jetant du balcon de l'hôtel parisien où le couple était hébergé, à cause de la crainte des policiers. L'absurdité de cet univers sans lois et conscience est rendue par l'auteur dans la mention que les policiers qui avaient battu à la porte cherchaient effectivement quelqu'un d'autre.

À bout des ressources, après avoir vu sa femme et sa fille mourir, Pierre Pillat ressent l'impuissance de vivre dans une société où: « Depuis que je suis en exil tout le monde m'évalue en centimètres, en kilos, par rapport à ma force musculaire, on prend mes empreintes. » (C.V. Gheorghiu, 1990 : 346) Jean Baudrillard soulignait d'ailleurs les coordonnées du monde postmoderne qui, tel que notre analyse révèle, coïncide à la fin du modernisme : « Notre monde est un monde tout entier recensé, analysé, puis ressuscité artificiellement sous les espèces du réel, dans un monde de la simulation, de l'hallucination de la vérité, du chantage au réel, du meurtre de toute forme symbolique et de sa rétrospection hystérique, historique»[13]

Victimes et bourreaux, tous les personnages de Gheorghiu sont les prisonniers d'monde apocalyptique, et tous, sans exception, veulent retourner *à la maison* : Milan Paternik, le dictateur serbe qui a tué sa mère quand il avait appris qu'elle était Juive, est abattu par un soldat à la frontière entre l'Italie et la Serbie, d'où il contemplait son pays.

Gardant le registre des personnages négatifs, même le redoutable Boris Bodnariuk finit par vouloir rentrer chez lui, même si *à la maison* n'est pas un lieu, mais plutôt l'idéologie communiste : « Boris Bodnariuk était en haillons. Son manteau de cuir était déchiré. Il n'avait pas de chaussettes. Il n'avait même pas de chemise, mais il était heureux de se retrouver enfin parmi des communistes. D'être enfin revenu *à la maison*. » (C.V. Gheorghiu, 1990 : 398)

Comme une ironie du sort, le célèbre Boris Bodnariuk n'est pas reconnu chez lui, étant accusé d'avoir volé l'identité du vrai leader communiste qui était lui-même. Les brouillons d'identité, si nombreux dans les romans modernistes, y sont plus présents que jamais jusqu'à ce que le Soi devienne dégradé ou même dissout, attributs de la postmodernité[14]. Ainsi Boris est-il donc condamné à un exil éternel.

Anatol Barsov et Ivan Poltarev, les deux aviateurs russes exilés aux États-Unis où ils avaient bénéficié d'un régime privilégié, étant considérés des héros anticommunistes, décident retourner à l'Union soviétique, courant le risque de d'être déportés en Sibérie ou d'être tués, car : « Chez nous, l'homme n'est pas seul, dit Barsov. Ici, je suis seul, comme au milieu des loups. En Russie, chacun trouve du travail. Ici personne ne vous vient en aide. Personne. En Russie il y a de l'ordre, de la camaraderie […] J'y retourne parce que j'ai le mal

[13] Jean Baudrillard, *op.cit.*, p. 20.
[14] Cf. Antony Giddens, *op.cit.*

du pays. Le désir de revoir ma patrie, c'est le véritable motif. Et puis, je ne peux pas vivre parmi les étrangers. Je veux bien aller en prison, mais parmi les miens, vous comprenez ? » (C.V. Gheorghiu, 1990 : 380-381)

Le mal du pays signifie pour ces personnages le besoin d'appartenir à un *Soi* perdu dans le monde des *Autres*. Le docteur Ante Petrovici passe une vie apparemment normale en Argentine. Mais ce qui semble être le paradis de l'exilé c'est en fait l'enfer de l'être. Ante Petrovici, comme Marie, abandonnent le combat. Hospitalisé dans un établissement psychiatrique, où il se cachait des autorités, il devient fou peu de temps avant de découvrir que le danger est passé et que le procès qu'on lui avait fait avait été annulé. La fatalité rencontre de nouveau l'absurde.

Pierre Pillat et Ion Costache, les seuls survivants de la famille, décident après avoir parcouru le monde des exclus, de rentrer chez eux. Mais chez Piatra, un autre exil les attend, celui du nouvel ordre mondial avec nom prétentieux, *One World*.

Convaincus que c'est le dernier exil dans un monde sans espoir, Pierre Pillat grave avec son canif sur les arbres les noms de tous ceux qu'il a rencontrés durant le « grand exode » voulant souligner qu'ils ont vécu et que si, sur la terre ils n'avaient pas de droits, ils ont quand même le droit à l''immortalité: Marie, Pierre, Ion Kostaky, Ante Petrovici, Eddy Thall, Daniel Motoc, Varlaam, Max Reingold, Isaac Salomon, Milan Paternik etc.

Le geste de son *alter ego* équivaut à la tentative de l'écrivain de mettre en évidence la question terrible de l'exil, la gravant à jamais, à travers l'écriture. Dans la présentation de ce livre, Gabriel Marcel, le philosophe français, écrivait : «Il me semble bien qu'il s'est jugé investi d'une certaine mission : celle de parler pour les innombrables victimes de cette inhumanité qui monte comme une marée sinistre. » (C.V. Gheorghiu, 1990 : 40)

Le roman se termine avec l'image apocalyptique des soldats du nouvel ordre *One World* qui atterrissent dans la forêt pour tuer ceux qui s'y cachaient. La jeune Madeleine, nom à résonance biblique, témoin du déchaînement de cette nouvelle force, s'écrie: «On dirait la fin du monde! » Avant d'être abattu, Pierre Pillat, Adam chassé de son Paradis, reprend les paroles de Martin Luther, disant à Madeleine, Eva survivante, que: « La fin du monde serait-elle pour demain, je planterais quand même des pommiers aujourd'hui.»[15]

L'entière littérature *Shoah* a raconté la tragédie des millions de personnes à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le caractère fragmentaire de ces romans indique le flux de la mémoire, mais aussi un fort besoin d'avouer, comme Primo Levi le soulignait dans son célèbre roman *Si c'est un homme?*: «Je suis conscient des défauts de structure de ce livre, et j'en demande pardon au lecteur. En fait, celui-ci était déjà écrit, sinon en acte, du moins en intention et en pensée dès l'époque du *Lager*. Le besoin de raconter aux « autres », de faire participer les « autres », avait acquis chez nous, avant comme après notre libération, la violence d'une impulsion immédiate, aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires ; c'est pour répondre à un tel besoin que j'ai écrit mon livre ; c'est avant tout en vue d'une libération intérieure. De là son caractère fragmentaire : les chapitres en ont été rédigés non pas selon un déroulement logique, mais par ordre d'urgence. »[16]

[15] Martin Luther: «La fin du monde serait-elle pour demain, je planterais quand même des pommiers aujourd'hui…» (n.a.)
[16] Primo Levi, *Si c'est un homme*, Julliard, Paris, 1990, p. 7-8.

Sans appartenir à la littérature *Shoah*, la production romanesque de Gheorghiu est traversée par le besoin de raconter aux *Autres*. Plus proche de la philosophie de Levinas que de celle d'Adorno, Gheorghiu, bien qu'il ait lui-même vécu le grand exode de la moitié du XX^{e} siècle, n'est pas nihiliste, mais il essaie plutôt, rejoignant religion orthodoxe et sagesse de son peuple, de transmettre au lecteur qu'il y a de l'espoir et du salut quelque part dans un autre monde possible.

Amaury d'Esneval considérait Constantin Virgil Gheorghiu le premier dissident parce que l'écrivain a eu le courage de s'exprimer ouvertement contre le régime communiste : «Il s'agit de la première manifestation caractérisée d'une forme nouvelle de révolte, *la dissidence*. Virgil est le premier en date des *dissidents*. Il a osé regarder le monstre en face. Il a pris le risque de s'opposer à l'idéologie dominante. Il n'a pas baissé les yeux. Il a su élever la voix et émettre une protestation véhémente. [...] Ainsi, il ouvre la voie à plusieurs écrivains du grand jour ou de l'ombre, au samizdat, à tous ceux qui – comme Soljenitsyne – seront capables de montrer les affreuses plaies du goulag. »[17]

Dissident, voix de son peuple, Constantin Virgil Gheorghiu est aussi un postmoderniste avant la lettre. Les événements de son siècle ainsi que ses expérience de vie, à savoir son exil, l'ont conduit à briser la coquille d'une écriture[18] du trauma, qui se réclamait du modernisme et à offrir un récit testimonial[19] à ses lecteurs postmodernistes, à travers des attributs suscités. « Ecrire un poème après Auschwitz est barbare, car toute culture consécutive à Auschwitz n'est qu'un tas d'ordures»[20] : le défi lancé par Adorno est sans doute excessif, mais, transféré dans le contexte littéraire de notre époque, il soulève d'autres questions encore : comment faire de la littérature quand on écrit de la littérature de masse ?

Références bibliographiques

Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Paris, 1981.
Boia, Lucian, *Istorie şi mit în conştiinţa românească*, ed. III, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011. Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Univers, Bucureşti, 1995.
D'Esneval, Amaury, *Gheorghiu*, Coll. Qui suis-je, Pardès, Puiseaux, 2004.
Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, trad. Mircea Deac, Univers, 1997.
Lefter, Ion Bogdan, *Despre identitate, Temele Postmodernităţii*, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2004.
Lyotard, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1988.
Muşat, Carmen, *Strategiile subversiunii, Incursiuni în proza postmodernă*, Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

[17] Amaury D'Esneval, *Gheorghiu*, Pardès, Puiseaux, 2004, p. 56.
[18] Expression équivalente, à notre avis, avec les conclusions de l'essai de Mircea Eliade, *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles*, Gallimard, Paris, 1990: celui qui brise le toit de la maison veut s'auto-dépasser, touchant à d'autres horizons. Ainsi l'écriture signifie-t-elle en même temps, une récupération des racines en exil, un retour à l'être profond et une ouverture vers l'*Autre*, le lecteur de l'avenir.
[19] Efstratia Oktapoda, *Samira Bellil, Dans l'enfer des tournantes Récit testimonial et écriture du trauma* in Journal of Research in Gender Studies, vol. 1(2)/2011, p. 425.
[20] Th. W. Adorno, *Critique de la culture et société* , 1949, in *Prismes*, Payot, Paris, 1986, p. 23.

FILIATION RIMBALDIENNE ET QUETE LANGAGIERE CHEZ PIERRE MICHON

Adina-Irina FORNA, Assistant, PhD, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: Rooted in his personal, literary and iconographical memories, Pierre Michon's texts are the transposition of the author's personal vision in which poetry is at home. The remarkable book entitled Rimbaud le fils essentially evokes the figure of the great French poet by means of his literary kinships – Izambard, Banville, Demeny, Verlaine, without omitting his mother, who enjoys a decisive part. However, Michon's endeavor is related neither to the traditional biography, nor to the Romanesque fiction. His writing represents a paradox from the genre point of view, as well as from the language perspective. Very elaborate, refined and subtle from a stylistic point of view, even pseudo-classical every now and then, Pierre Michon's creation reflects the writer's unrest and a permanent preoccupation with maintaining the realist illusion for what we might call "subjective biography".

Keywords: Rimbaud, poetry, Vulgate, literary lineage, subjective biography.

Figure essentielle de la littérature française contemporaine, Pierre Michon se fait remarquer par son style originel où les récits de filiations et les fictions biographiques constituent la matière de son écriture poétique et flamboyante qui mêle l'admiration pour les peintres et les écrivains à la musicalité du discours. Lorsque Michon écrit sur de grands noms comme celui de Rimbaud – la demi-fiction *Rimbaud le fils* –, il les reconstruit. Ses personnages appartiennent souvent à l'histoire littéraire et on peut facilement constater que la condition contemporaine de la littérature s'éclaire mieux à la lumière du passé. Il est surtout nécessaire de savoir qu'on survit et qu'on peut encore créer grâce à cet héritage culturel et littéraire. Mais ses « biographies » ont toujours une composante fictive, malgré l'appétit d'authenticité de l'écrivain. Tournée vers un passé qu'il s'agit de se réapproprier, l'écriture michonienne porte en effet témoignage d'existences qu'on pourrait appeler, à la manière de Poe, « histoires extraordinaires ». Les livres consacrés à de grands écrivains révèlent chez Michon la coïncidence entre le projet littéraire et le besoin de reconstituer dans la fiction le tracé d'une lignée biographique.

Rimbaud – vie minuscule[1], œuvre majuscule

Né à Charleville, d'une mère « souffrante et mauvaise »[2], Vitalie Rimbaud, née Cuif, et d'un père « léger qui était capitaine » (*RLF*, p. 13) et qui meurt lorsque l'enfant n'avait que six ans, Arthur Rimbaud composa dès l'enfance des vers en latin et en français. On peut associer la latinité à la ruralité : c'est la langue liturgique – à travers laquelle l'indicible se laisse dire – que l'enfant Rimbaud choisit pour ses premiers essais poétiques. C'est la langue

[1] Notre sous-titre s'inspire du titre du premier recueil de nouvelles de Pierre Michon, *Vies minuscules*, paru en 1984 aux éditions Gallimard et ayant reçu la même année le Prix France Culture.

[2] Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Édition Gallimard, 1991, p. 13. Nous allons désormais utiliser cette édition pour les citations (sigle : *RLF*).

qui marque le retour aux origines : « C'est que, pour être proférée sans mièvrerie, la langue des anges doit forcer le gosier des bêtes, être chantée par les derniers des hommes. C'est cela qui est dit dans […] le *Rimbaud*. »[3] Dans la cuisine de leur maison ardennaise, l'enfant récite ses premiers poèmes devant Vitalie « comme à Saint-Cyr les filles pour le roi » (*RLF*, p. 18). La mère est accablée par cette poésie, elle en est étonnée, mais fière. Vitalie ne sait pas encore que ses récitations constituent une préfiguration de ce que sera plus tard « l'absolument moderne » dans le paysage de la poésie française. Vitalie Cuif sait pourtant que son fils est capable d'affronter « les plus grands » :

> Dans ses petites années donc il disait sa poésie et elle l'écoutait, j'en suis sûr. Ils se faisaient ce cadeau, comme d'autres offrent un bouquet et sont embrassés après par leur mère, sous les yeux du père qui sourit ; et le père était là lui aussi, ils entendaient dans la langue de bois le clairon perdu. Oui, ces deux incommensurables en présence dans les salles à manger de Charleville se frottaient l'un à l'autre, se donnaient une sorte d'amour : cela par le truchement de la langue suspendue en l'air et rythmée. Mais pendant que la langue là-haut vers le lustre menait son sabbat, eux-mêmes, leurs corps ici-bas sur la chaise, ou debout et récitant appuyé contre une table, leurs corps, eux, faisaient la gueule. (*RLF*, p. 18)

Le poète réunit dans ses vers la figure de la mère, « la créature d'imprécation et de désastre » (*RLF*, p. 13) et celle du père, le « Capitaine » (*RLF*, p. 15). En l'absence du père, la mère devient le chef de famille avec qui le fils sera constamment en conflit. La relation du fils avec la mère présente et le père absent, cette triade est donc essentielle pour l'écriture du jeune Rimbaud. Le père devient ce *deus absconditus*, la troisième personne de la famille, qui surprend et influence simultanément par son absence. Pierre Bergounioux, qui ouvre les *Compagnies de Pierre Michon*, met en évidence l'importance de l'absence du père et de la présence du fils chez Rimbaud de même que chez Michon :

> La même carence suscita chez Michon le même besoin qu'en Rimbaud : celui de combiner les mots de telle sorte que jaillisse d'eux, en nous et pour nous, l'exact équivalent de juin et de l'enfer, des lessives d'or du couchant. [...] Michon se trouve acculé lorsqu'il s'avise, d'une part, qu'il lui manque un père ou le monde, la chose nécessaire à son repos, et, de l'autre, qu'il y a eu Rimbaud.[4]

Mieux que ses origines biologiques on connaît l'autre parenté de l'enfant Arthur : Malherbe, Racine, Hugo, Baudelaire, Banville, tous remontant à Virgile et à Homère et s'ancrant tous dans le « Nom ineffable » (*RLF*, p. 20). Dans cette famille littéraire, Rimbaud fut « le dernier rejeton » (*RLF*, pp. 20-21), celui qui se délimite de tous les modèles passés qu'il aimait et détestait d'un même cœur, car ils existaient entre lui et ce « Nom ineffable » dont la lettre initiale en majuscule évoque le langage religieux – le Salut, la Grâce ou Dieu – tout en mettant en exergue les rapports entre l'individu Rimbaud et le sacré. Fils de sa mère et

[3] *Id.*, in « Entretien avec Tristan Hordé ». Article en ligne : http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon_entretien3.html. Consulté le 29 octobre 2013.
[4] Pierre Bergounioux, « Compagnies de Pierre Michon », in *Le Matricule des Anges*, n° 5, décembre 1993-janvier 1994, p. 10.

de ces pères littéraires qui le précèdent, Rimbaud devient lui-même « père » de Pierre Michon ; deux axes majeurs lient ces deux écrivains : l'absence du père et la volonté de faire corps avec la littérature.

Parmi ces figures paternelles fait irruption celle du poète Georges Izambard, professeur de rhétorique au Collège de Charleville. C'est lui, Izambard, qui seul voyait Rimbaud devenir Rimbaud. Aux yeux d'Izambard, ce poète peu connu qui se réclamait des Parnassiens, la poésie, « c'était une affaire de cœur grâce à quoi la langue est parée comme une mariée » (*RLF*, p. 29). C'est grâce à lui que Rimbaud commence à écrire dans une langue plus soulagée, celle des vieux écrivains. Izambard croyait que Vitalie Cuif empêchait l'expression poétique de son fils et il aida Arthur à s'en débarrasser. Plus tard, Rimbaud quittera les théories d'Izambard, car en fait c'était cette mère – que le professeur avait cru avoir annihilée – qui faisait de la poésie en lui.

Dans *Rimbaud le fils*, Michon décrit donc la naissance de la parole d'écrivain, il aime chercher et découvrir le cheminement de la pensée rimbaldienne vers la poésie. À ses débuts littéraires, le jeune Arthur envoie à Banville quelques-uns de ses vers. Il est à remarquer que Rimbaud manifeste déjà du génie,

> […] cet attribut comme surnaturel qui ne se manifeste jamais en soi, sur la tête de l'homme ou dans son corps vivant et visible, ni nimbe, ni vigueur, ni beauté, ni jouvence, mais qui se manifeste pourtant dans d'infimes effets, et qu'on vérifie dans la perfection de petits morceaux de langue codée plus ou moins longs, écrits noir sur blanc. (*RLF*, p. 35)

Cet homme du fond des Ardennes avait une grande ambition et « on ne sait pas si l'ambition précède et fomente le génie » (*RLF*, p. 36), ni pourquoi c'était lui l'instrument du génie. Mais, « né du Verbe » (*RLF*, p. 37) ou de toute autre chose, « il y a du *génie*[5] » (*RLF*, p. 37) en lui. Banville entendit sous les rimes de Rimbaud « l'autre rime plus sombre, inconnue » (*RLF*, p. 48) des vers qui seraient publiés sous le nom des *Fleurs du mal*. On entend dans les vers de Rimbaud un lointain écho des « épousailles impeccables du clairon et des patenôtres » (*RLF*, p. 49), de la mère Vitalie, « la Carabosse » (*RLF*, p. 49), et du Capitaine, de la colère et de la charité, de la révolte et de l'amour, du néant et du salut. Ce poète lui-même peut-être serait-il étonné de toutes les louanges qu'on met à côté de son nom. Les études qui lui sont consacrées peuvent sembler impuissantes devant son génie puisqu'elles ne peuvent exprimer tous les sens de son œuvre, d'autant plus que « tous les livres écrits à ce jour sur Rimbaud, celui que j'écris, ceux qu'on écrira demain, l'aient été, le soient et le seront par Théodore de Banville » (*RLF*, pp. 51-52).

En essayant d'échapper à « la Carabosse », Rimbaud fit des escapades dans la campagne d'Ardennes, en Belgique et à Paris, tout en hésitant encore entre l'enfant provincial et le jeune poète qu'il devient. C'est une sorte d'errance pour trouver l'inspiration qui puisse le lancer sur la scène de la vie littéraire. Il écrit à Paul Demeny « la lettre dite du Voyant » (*RLF*, p. 61) où il explique ses quêtes : « "trouver une langue" et "se faire *voyant*" » (*RLF*, pp. 61-62). Cette quête de la perfection poétique, présente aussi chez Gautier, Hugo, Baudelaire, Nerval ou Mallarmé, c'est Rimbaud qui l'impose d'une façon plus convaincante.

[5] C'est toujours l'auteur qui souligne.

Arrivé pour la troisième fois à Paris, il y apporte le poème *Le Bateau ivre* qu'il présente à Verlaine. C'est maintenant que naquit son amour charnel pour le poète symboliste : « on dit que cet amour gagna leurs âmes et tourna mal » (*RLF*, p. 65). Cet amour interdit qui provoqua un grand scandale surtout à cause de l'épouse de Verlaine, les voyages des amoureux à Bruxelles et à Londres, ainsi que la drogue et l'alcool accentuèrent leur fertilité littéraire. Au même bureau, à Londres, ils écrivirent l'un les *Romances sans paroles*, l'autre les *Illuminations*. Quoique vivant ensemble, ils représentaient des esprits contradictoires : Rimbaud était le voyant pendant que Verlaine était « la pauvre bougre » (*RLF*, p. 67). C'est pourquoi leur histoire finit violemment : Verlaine blessa Rimbaud d'un coup de revolver, puis entra dans la prison de Mons.

> On dit qu'ils s'entre-tuèrent de la sorte parce que leurs caractères étaient idéalement opposés, comme le sont le soleil et la lune ; [...] parce que l'un fomentait la *poésie moderne* quand l'autre se contentait de la vieillerie. (*RLF*, p. 68)

Parmi les causes de cette rupture on peut énumérer aussi l'amour que Verlaine avait encore pour sa femme, mais aussi le fait qu'ils « étaient minés par le *dérèglement de tous les sens* » (*RLF*, p. 69). Rimbaud n'avait ni méprisé, ni considéré sans génie la poésie de Verlaine, mais « il n'est pas possible [...] d'être deux à la fois, *le vers personnellement* » (*RLF*, p. 70) ; Rimbaud était le plus fort, il voulait, plus que Verlaine, « être la poésie personnellement » (*RLF*, p. 70). Il en avait besoin pour que sa mère, qui régnait encore dans son « puits intérieur » (*RLF*, p. 70), puisse s'endormir ; elle avait besoin « que le fils fût le meilleur, autant dire le seul, et n'eût point de maître » (*RLF*, p. 70). Le refus d'un maître fait de Rimbaud un véritable révolté, un révolté qui est devenu le symbole de la langue elle-même, et peut-être c'est à cause de cela que Verlaine avait-il tenté de le tuer. Mais pendant cette période, Rimbaud, qui n'avait que dix-sept ans, « au point de vue du vers vieillit » (*RLF*, p. 73). C'est le moment où le poète réalise qu' « il n'y a pas de Salut par la poésie » (*RLF*, p. 75).

Rimbaud connut donc à Paris une condition authentique de poète d'« exile », il connut l'ascension, le moment de gloire et le déclin. L'art demande tout de celui qui l'embrasse, exige qu'on oublie famille, société, et qu'on s'y dédie avec toute son âme. Rimbaud cessa d'écrire parce qu'il aurait voulu avoir une sorte d'indépendance artistique face à Izambard, à Banville, à Verlaine, même face à son propre œuvre que Michon compare à celle des Apôtres. À travers le vocabulaire de la sacralisation, du catéchisme et de l'Évangile, le discours michonien propose finalement une interprétation de la gloire rimbaldienne qui reposerait tout entière sur le refus de filiation :

> Enfin, si je m'arrache à regret au mirage romantique de cette ceinture d'or, cet attribut de Sardanapale comme porté sous un gilet rouge de mameluk, je dirais aussi que peut-être il cessa d'écrire parce qu'il ne put devenir le fils de ses œuvres, c'est-à-dire en accepter la paternité. Du *Bateau ivre*, de la *Saison* et d'*Enfance*, il ne daigna pas davantage être le fils qu'il n'avait accepté d'être rejeton d'Izambard, de Banville, de Verlaine. (*RLF*, p. 104)

Le destin de Rimbaud tel qu'il apparaît dans la biographie michonienne ne pourrait se conclure que par un retour au pays natal, à cette enfance provinciale mais rebelle de Charleville, où le désir d'écrire crée des miracles, car « c'est miracle d'écrire, à dix-neuf ans, dans un grenier des Ardennes, cette poignée de feuillets hermétiques comme Jean, abrupts comme Matthieu, métèques comme Marc, policés comme Luc ; et, comme Paul de Tarse, agressivement modernes […] » (*RLF*, p. 108).

Michon – le génie en héritage

C'est à nous, les lecteurs, d'interroger le texte : cette biographie de Rimbaud réalisée par Michon est-elle réelle ? Et la réponse s'impose instantanément : c'est d'abord une fiction, construite inévitablement à partir de faits et de personnages réels, mais qui remonte moins aux sources de l'écriture rimbaldienne qu'à celles de la Vulgate – à l'exception de l'album Rimbaud en Pléiade qui structure le déroulement narratif. Le caractère référentiel du genre biographique est brouillé dès le début puisque le texte se place sous le signe du « on dit que…» et du « on ne sait pas si… »[6]. De plus, le passé du narrateur nourrit l'espace biographique de ses textes. Dans le chapitre intitulé « Paradigme Rimbaud : biographies d'un silence » de son ouvrage sur *La relation biographique*, Martine Boyer-Weinmann, considère l'entreprise de Michon en termes d'« anabiographie narrativisée »[7] :

> Ni roman biographique, ni biographie romancée, ni essai: un récit personnel, à la prosodie enveloppante, où se joue, à travers la genèse d'un poète dans un espace-temps déterminé (Rimbaud des Ardennes, la Mother et le Capitaine, professeurs et passeurs), la question de l'origine du poème et de sa destination […].[8]

Les formules « on dit », « on connaît » et « on sait » illustrent le répertoire des modalisations du dire biographique, tout en induisant un rapport particulier aux faits réels : « dire » renvoie à une énonciation réelle mais contestable, et « connaître »/« savoir » à une preuve matérielle (donc réelle) incontestable. Entre eux, « on débat » (*RLF*, p. 13), « on veut dévotement croire » (*RLF*, p. 49), « on dispute » (*RLF*, p. 60). En outre, la forme négative « on ne sait pas » permet d'entrevoir des scénarios qui viennent combler les silences biographiques et orienter le texte vers le romanesque. Le *je* est celui qui annote la vulgate, un *je* dubitatif, sceptique – « je ne crois pas » (*RLF*, p. 69) – qui écrit et reconstitue la biographie en toute lucidité. Extrêmement imaginatif, ce *je* invente un Rimbaud lecteur de sa propre biographie :[9]

> [...] avec beaucoup d'étonnement il [Rimbaud] regarde dans notre main qui pend l'innombrable, la futile glose rimbaldienne. Mille fois il lit son nom, puis le mot *génie*, puis le vieux mot *archange*, puis les mots : *absolument moderne*, puis d'illisibles chiffres, et puis encore son nom. (*RLF*, p. 56)

[6] Les deux expressions apparaissent au début de *Rimbaud le fils*, à la première page.
[7] Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique*, Seyssel, éditions Champ Vallon, 2005, p. 194.
[8] Martine Boyer-Weinmann, *op. cit.*, pp. 194-195.
[9] *Cf.* Robert Dion et Frances Fortier, « Modalités contemporaines du récit biographique : *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon », in *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 96, repris par le site http://id.erudit.org/iderudit/014268ar. Consulté le 15 novembre 2013.

La grande découverte de Michon, c'est la rencontre de Rimbaud qui éveille ses envies de révolte et ses désirs de fuite ; mais l'impossibilité de l'égaler lorsqu'il avait son âge le brouille avec soi-même et avec la littérature. La lecture de Rimbaud le séduit et le tourmente simultanément, sorte d'écho à l'amour compliqué du jeune Arthur et de son ami Paul Verlaine, deux personnages enivrés d'absinthe et séparés par un coup de pistolet. Cet état d'éblouissement de Michon est le mieux restitué par Alain Girard-Daudon :

> Un enfant génial qui voit tout à l'âge où le meilleur écrivain balbutie encore, puis choisit de se taire et de fuir, le fascine, et comme beaucoup d'entre nous le laisse désemparé, le renvoyant à son incomplétude. Comme ce sentiment qu'on peut avoir qu'il y a là trop d'or offert à ramasser et que l'on s'épuise en de vains efforts.[10]

À la demande de J. P. Pontalis, qui dirige la collection « L'un et l'autre » chez Gallimard, Michon réalise donc en 1991, un portrait de *Rimbaud le fils*, portrait d'un enfant turbulent, sorte de « fils prodige » de la littérature. Michon récrit par la suite la Vulgate ; c'est la Vulgate de « deux jeunes gens pleins de *génie* qui s'aim[ai]ent » (*RLF*, p. 76), c'est la Vulgate de l'écriture poétique, une « Vulgate absolument moderne » (*RLF*, p. 76). Ce fils d'un père absent et d'une mère étouffante avait un grand désir de littérature parfois confondu avec un désir impur, celui de reconnaissance. Cet amour que l'écrivain aurait voulu obtenir par l'entremise de son œuvre fait partie de la démarche littéraire elle-même ; c'est surtout l'amour des lecteurs qu'il attend : « Les vers sont faits pour être donnés, et qu'en échange on vous donne quelque chose qui ressemble à l'amour » (*RLF*, p. 15).

Les références fréquentes à l'hagiographie rapprochent Rimbaud le fils de Dieu le fils. La prolifération des noms de saints (Saint Joseph, Jean-Baptiste etc.) induit l'idée de la nécessité de remplacer le père absent. Puisque Rimbaud a besoin d'un père, il devient forcément fils de Dieu le Père, mais également le fils de ses « parents » littéraires. Izambard fut probablement le premier qui ait vu le génie rimbaldien et ait encouragé ce gamin à devenir le futur grand poète. Il fut donc ce « vague précurseur [...], même pas Jean-Baptiste, même pas Joseph le charpentier, mais peut-être le premier ouvrier de l'atelier de Joseph, celui qui apprit au Fils à tenir la varlope et dont les Évangiles ne parlent même pas » (*RLF*, p. 26). Mais c'est Banville, ce poète méconnu, qui lui attribue l'épithète d'« archange » (*RLF*, p. 56) de la poésie moderne. De dix ans l'aîné de Rimbaud, Paul Verlaine peut lui aussi remplir cette fonction paternelle. L'amour qui naquit entre Rimbaud et Verlaine à Paris constitue pour Michon une bonne occasion de réaliser, dans une langue châtiée à l'extrême, des représentations presque picturales du corps. Comme dans la peinture, l'écriture semble encadrer le corps, pour faire davantage saillir son apparence fantasmatique. Chez Michon, le corps est perçu simultanément comme symbole de la nudité et image de la résurrection chrétienne. Selon les propos de Michon, il s'agit du

[10] Alain Girard-Daudon, « Rencontre », in *Encres de Loire*, revue trimestrielle des métiers du livre en Pays de la Loire, n° 20, octobre 2001, repris par le site http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon_rencontre1.html. Consulté le 30 octobre 2013.

> […] corps le plus vil et le plus glorieux, au même instant dans la même personne. Il va de soi que tout cela doit être dit dans une langue mi-théologique mi-érotique, […], volontiers ancienne et dix-septiémiste, ou aussi bien argotique et franglaise, mais non pas ordurière. L'ordure n'est que pornographie sans la théologie.[11]

Mais le récit ne saisit qu'un instant de jouissance, un moment de ce plaisir caché :

> Mais on sait qu'a quelques jours de la gare de l'Est, jeunes l'un et l'autre et bouillants, de façon différente ils se plurent : et il arriva que dans une chambre noire derrière des persiennes ils fussent l'un devant l'autre nus […]. (*RLF*, p. 64)

Michon récrit dans ce sens la Vulgate rimbaldienne, cette version répandue, vulgarisée, ce qu'on dit communément de l'histoire de Rimbaud pendant cette période frénétique de dix mois qu'il ait vécu en compagnie de Verlaine. Mais « cette poignée de feuillets » (*RLF*, p. 108) qu'est l'œuvre de Michon est comparable à l'Évangile, voire rivale du « Livre » (*RLF*, p. 108). Ce rapprochement entre la Vulgate chrétienne et celle de Rimbaud, Michon l'explique simplement :

> Au temps où la vulgate s'organisait autour des prétendues révélations divines, il y avait quand même une sorte d'évidence, de « réalisme » de ces révélations, des apparitions. Alors que là, la seule évidence, c'est la qualité du texte. Mais qu'est-ce que la qualité d'un texte ? Dans la vulgate sur Rimbaud, tout est exact et tout est faux, c'est magnifique et c'est dérisoire. C'est drôle.[12]

Cependant, Pierre Michon ne raconte pas l'histoire de Rimbaud, il en observe l'irruption et l'entourage. S'effaçant devant un narrateur qui entend annoter à son tour la Vulgate rimbaldienne en y ajoutant son hypothèse personnelle, il en vient à résoudre l'énigme : si Arthur Rimbaud avait choisi de « se taire », ce fut parce qu'orphelin de père et n'acceptant aucun maître, il n'a su « devenir le fils de ses œuvres, c'est-à-dire en accepter la paternité » (*RLF*, p. 104) ; telle est du moins l'hypothèse qu'ajoute à la Vulgate le narrateur de *Rimbaud le fils*. L'écrivain comme fils de son œuvre est quelqu'un qui désire et méprise à la fois l'autorité. Selon Michon, la vie de Rimbaud n'eut été qu'un mauvais roman sans l'accomplissement et sans le brusque arrêt de l'écriture. La figure de Rimbaud ordonne autour d'elle quelques inquiétudes essentielles de l'écrivain : l'attente de la Grâce, la distance minuscule entre ignorance et savoir absolu, la peur de ne plus être lu…

> […] s'il se tut [...], ce fut parce que le verbe n'était pas ce passe-droit universel dont avait si ardemment rêvé le petit Rimbaud de Charleville – et il s'avisa un peu tard que l'or seul avait quelque chance d'être ce passe-droit […]. (*RLF*, p. 104)

[11] Affirmation de Pierre Michon dans un entretien avec Yaël Pachet, « Le roman comme superstition », paru en 2000 dans la revue *Esprit*, et repris par le site http://remue.net/cont/michon5yp.html. Consulté le 3 novembre 2013.

[12] Pierre Michon, in « Châtelus, Bénévent, Mégara », propos recueillis par Michel Jourde et Christophe Musitelli, in *Les Inrockuptibles*, juin 1993, repris par le site http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon_inrock.html. Consulté le 28 octobre 2013.

Revenons encore un instant sur la cause qui, selon Michon, avait conduit Rimbaud à abandonner son activité littéraire ; peut-être Rimbaud avait-il senti l'échec, et son silence fut la conséquence de l'inaptitude d'être fils de ses œuvres, c'est-à-dire tout à coup pouvoir être le père de celles qui allaient venir. C'est une façon de traiter la question de la filiation littéraire michonienne, presque obsessive dans la Vulgate de Rimbaud. Dans cette lignée littéraire, Michon devient le fils de Rimbaud, ce qui peut se lire comme le reflet indirect d'une relation filiale irrésolue. Le passage du père au fils ne va pas de soi : l'abandon paternel, donnée biographique initiale et motif romanesque récurent dans l'œuvre, entraîne l'absence du monde qui reste à conquérir mais s'échappe toujours. Pour Michon, le poète rebelle de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle est bien plus qu'une simple lecture :

> Rimbaud est le rare cas où la surévaluation populaire, populiste même, est très incongrûment liée à la haute littérature. Il y a là quelque chose de ridicule, d'exaspérant, de très émouvant, qui interroge la vérité des lettres et qui a interrogé tous les écrivains de ce siècle : nous sommes tous des pions dans la lignée directe de ce petit casseur.[13]

Comme nous l'avons remarqué auparavant, c'est assez souvent que Michon use d'un vocabulaire liturgique et théologique : Dieu, le Fils, les saints, la Cène, l'ange, l'archange, la Bible, les Évangiles. Tout cela sert à souder le rapport entre l'individu et le sacré. L'épisode de la cène où Rimbaud porte l'emblème du divin est extrêmement suggestif : il est représenté en tant que Fils des temps modernes. Ce Fils nouveau est le fils dans lequel a poussé le Mal, le fils maléfique dont l'œuvre semble se dresser contre la Bible. Malgré tout, c'est lui l'incarnation du Verbe écrit ainsi que du Verbe divin. À part les symboles chrétiens, il y a relativement peu d'images qui traversent le texte tout en lui assurant la cohésion : l'opposition mère-patenôtre/père-clairon, langue de décembre – latin/langue de juin – français, la Carabosse/le Capitaine, la tringle de l'alexandrin, le Gilles de Watteau, la chanterelle.

Il y a dans la figure de Rimbaud une sorte de fatalité qui fait que quiconque écrit sur lui parle en fait de soi-même. L'auteur devient une sorte d'usurpateur, puisqu'il se met à la place de Rimbaud et qu'écrire sur Rimbaud c'est vouloir occuper la place qu'il occupe dans l'histoire de la littérature.[14] Cette « filiation canonique » (*RLF*, p. 20) est de nouveau visée par une série de questions qui contiennent en même temps des éléments de réponse : « Qu'est-ce qui relance sans fin la littérature ? Qu'est-ce qui fait écrire les hommes ? Les autres hommes, leur mère, les étoiles, ou les vieilles choses énormes, Dieu, la langue ? » (*RLF*, p. 110). Michon s'interroge sur la source de ce miraculeux pouvoir des hommes. C'est un privilège auquel Rimbaud renonce très tôt puisque « dans le grenier parmi les feuillets [il] s'est tourné contre le mur et dort comme un plomb » (*RLF*, p. 110). La métaphore du plomb est extrêmement bien exploitée dans *Rimbaud le fils*. Le plomb signifie la mort, ce passage

[13] Pierre Michon, in « Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par Jean-Christophe Millois, http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/entretiens_fr/entretiens/pierre-michon.htm. Consulté le 3 novembre 2013.

[14] *Cf.* Pierre Michon, in « Un auteur majuscule », propos recueillis par Thierry Bayle, in *Le Magazine littéraire*, avril 1997, repris par le site http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon_majuscule.html. Consulté le 22 novembre 2013.

irréversible vers le monde des ombres, qu'il s'agisse du plomb qui vient du revolver de Verlaine, de l'ivresse que donne l'alcool ou du silence que Rimbaud choisit à la place de la voix littéraire. C'est toujours la mort qui s'installe dans le sommeil profond « comme un plomb » qui achève le livre de Michon.

Lorsqu'il raconte des vies d'écrivains, Michon les aborde d'une façon qui s'éloigne de celle du critique. Sa démarche s'identifie à une approche biographique et fictionnelle en même temps. Il s'efforce de ne pas avoir une approche d'histoire littéraire critique mais un point de vue individuel, subjectif : « Il est possible que ce texte soit purement fictionnel, peut-être mon poète n'a-t-il rien de Rimbaud »[15]. Le texte michonien bénéficie d'ailleurs d'un effet de vérité, sans s'y limiter ; c'est pourquoi on pourrait qualifier *Rimbaud le fils* de biographie subjective. Ressusciter une existence qui appartient à un patrimoine culturel, c'est affronter inévitablement les paroles antérieures, les versions déjà constituées d'un récit que l'on voudrait singulier. Aussi Michon entretient-il, avec les sources d'où naissent ses rêveries, une relation conflictuelle et féconde. Il y a entre Michon et le personnage qu'il illustre de nombreuses ressemblances d'ordre familial (l'absence du père) ou de formation littéraire (Rimbaud fut un modèle pour lui). Pierre Michon expose par conséquent une existence chaotique qui acquiert du sens à la fin de l'écriture ; c'est que Michon redouble l'illusion réaliste puisqu'il recrée la vie d'un écrivain bien réel. La linéarité d'une vie présentée en ordre chronologique – de l'enfant boudeur au poète endormi dans le grenier de Roche après le grand émoi de la *Saison* – retient l'attention des lecteurs fascinés des angoisses rimbaldiennes comme de son génie.

Bibliographie

MICHON, Pierre, *Rimbaud le fils*, Paris, Édition Gallimard, 1991.
BAYLE, Thierry (propos recueillis par), « Un auteur majuscule », in *Le Magazine littéraire*, avril 1997, repris par le site http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon_majuscule.html. Consulté le 22 novembre 2013.
BERGOUNIOUX, Pierre, « Compagnies de Pierre Michon », in *Le Matricule des Anges*, n° 5, décembre 1993-janvier 1994.
BOYER-WEINMANN, Martine, *La Relation biographique*, Seyssel, éditions Champ Vallon, 2005.
DION, Robert, FORTIER, Frances, « Modalités contemporaines du récit biographique : *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon », in *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, repris par le site http://id.erudit.org/iderudit/014268ar. Consulté le 15 novembre 2013.
GIRARD-DAUDON, Alain, « Rencontre », in *Encres de Loire*, revue trimestrielle des métiers du livre en Pays de la Loire, n° 20, octobre 2001, repris par le site http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon_rencontre1.html. Consulté le 30 octobre 2013.
HORDÉ, Tristan, « Entretien [de Pierre Michon] avec Tristan Hordé ». Article en ligne : http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon_entretien3.html. Consulté le 29 octobre 2013.

[15] Pierre Michon, in « Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par Anne-Sophie Perlat et Franz Johansson, in *Scherzo*, n° 5, octobre-novembre-décembre 1998, repris par le site http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon_entretien2.html. Consulté le 5 novembre 2013.

JOURDE, Michel, MUSITELLI, Christophe (propos recueillis par), « Châtelus, Bénévent, Mégara », in *Les Inrockuptibles*, juin 1993, repris par le site http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon_inrock.html. Consulté le 28 octobre 2013.
MILLOIS, Jean-Christophe (propos recueillis par), « Entretien avec Pierre Michon », http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/entretiens_fr/entretiens/pierre-michon.htm. Consulté le 3 novembre 2013.
PACHET, Yaël, « Le roman comme superstition », in *Esprit*, 2000, repris par le site http://remue.net/cont/michon5yp.html. Consulté le 3 novembre 2013.
PERLAT, Anne-Sophie, JOHANSSON, Franz (propos recueillis par), « Entretien avec Pierre Michon », in *Scherzo*, n° 5, octobre-novembre-décembre 1998, repris par le site http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon_entretien2.html. Consulté le 5 novembre 2013.

POSTMODERN AVATARS OF THE HISTORICAL NOVEL: A DIALOGUE OF THEORETICAL APPROACHES

Anca TOMUŞ, Assistant, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:The present paper explores the various ways in which the postmodern historical novel departs from the paradigm established by nineteenth-century realism, and examines the main theoretical contributions to the definition of the genre. In a diversity of descriptions, whether that of "fabulative history" (Robert Scholes) or "palimpsest history" (Christine Brooke-Rose), "magical realism" or "historical fantasy" (Brian McHale), "problematic novel" (David Lodge) or "revisionist historical novel" (Brian McHale), "autoreferential fabulation" (Fredric Jameson) or "historiographic metafiction" (Linda Hutcheon), these theorists and critics of the genre managed to capture the novelty, the complexity, and the refreshing potential of the postmodern historical novel. The paper concludes with a few remarks on the more involved attitude and the kind of ethical and ideological experience that postmodernist fiction requires from the reader, suggesting that the delights and rewards we may derive from such readings are dependent on our understanding of a range of concepts central to postmodern thought, and our close familiarization with the postmodernist practice of writing.

Keywords: postmodernism, historical novel, fabulation, metafiction, magic realism, decentering.

> *What I want to call postmodernism in fiction paradoxically uses and abuses the conventions of both realism and modernism, and does so in order to challenge their transparency, in order to prevent glossing over the contradictions that make the postmodern what it is: historical and metafictional, contextual and self-reflexive, ever aware of its status as discourse, as a human construct.*
>
> (Hutcheon 52-53)

Postmodern sensibility, characterized as it is by a sense of relentless interrogation, intellectual unrest, and the irreconcilable tension between the inexhaustible will to knowledge on the one hand, and the exhausting unavailability of knowledge, on the other, is central to postmodernist fiction, particularly to one dominant sub-genre, variously defined and labelled by its theorists. This strand is almost unanimously traced back to the classic historical novel, from which it departs in several respects, or which it consciously deconstructs by constant questioning or subtle undermining of traditional conventions. In what follows, I propose an overview of the main theoretical contributions to the study of postmodernist fiction, especially in its more specific manifestations, which I have generically called "avatars of the historical novel."

In order to view this new novelistic mode in relation with its ancestor and to pinpoint its various departures from it, we must look back to the classic paradigm of the historical novel and try to delineate some of its constitutive features. By common consent, the history of the genre begins in the early nineteenth century, and Sir Walter Scott was its father. He set the standard of the historical novel for subsequent writers, who accepted his formula, and applied it to their otherwise highly personal visions of history. The first requirement for the historical

novelist of the period was that the setting within which they developed the dramatic plot be "based upon diligent research into actual events, locations, characters, as well as cultural customs, costume, and speech" (*The Literary Encyclopaedia*). However, as the name itself suggested, the historical novel was perceived from the very beginning as a hybrid genre, featuring a medley of accurate historical detail and pure invention. Scott himself was often criticized for "taking liberty with historical fact" (Lee 31), for "intermingling fiction with truth" and thus "polluting the well of history with modern inventions" (Scott qtd. in Lee 32). Scott defended himself against such charges in prefaces or dedicatory letters to his novels, where he repeatedly made a case for the necessity to "fictionalise rather than mirror events of the past" and pleaded in favour of a creative "reconstruction of history" (Scott qtd. in Lee 32).

However free and flexible his version of the historical novel may have seemed to his contemporaries, Scott's "reconstructions" were still working within the framework of realistic conventions, aspiring to "bring history to life" by connecting the experience of imagined characters with "real," historical situations and using specific literary devices – detailed descriptions of everyday concerns of the time, the "framing of one story within another, the fictional editor, endnotes, etc" (Lukàcs, in Rivkin and Ryan 290) – in order to give the illusion of reality. This "mimetic quality" of Scott's fiction was exactly what Georg Lukàcs – the theorist who left us probably the most complete and seminal study of the historical novel – praised him for.

For Georg Lukàcs (*The Historical Novel*, 1936-37), the virtue of Scott's novels, the novelty they bring into the realm of historical fiction, is "precisely the specifically historical, that is, the derivation of the individuality of character from the historical peculiarity of the age" (Lukàcs, in Rivkin and Ryan 292). The "broad, objective, epic form" he developed is the artistic expression of a "newly awakened historical feeling" in the aftermath of the "French Revolution, the revolutionary wars, and the rise and fall of Napoleon, which for the first time made history a *mass experience.*" The conception of history that underlies this novelistic form is that of an "uninterrupted process of changes" that has "a direct effect upon the life of every individual" (290). Therefore, the events unfold and succeed one another in a coherent and progressive sequence that observes the logic of cause and effect and are reflected by their impact on the private lives of fictional characters.

Scott perceives history as a "'middle course', asserting itself through the struggle of extremes" (293); thus, his principal figures are always "middle-of-the-road heroes," mediocre middle-class English gentlemen, fairly (but not exceptionally) clever, yet endowed with moral strength and honesty to the point of self-sacrifice. Moreover, most characters represent human and social types of the time, with supposedly typical desires, concerns, appetites and ambitions, that find themselves caught up in conflicts or trying circumstances of historical importance, but also in love entanglements. Scott never creates eccentric figures, whose psychology does not fit in with the general sensibilities (i.e. thoughts and feelings) of the age. The protagonists of Scott's novels are always non-historical or only half-historical characters, while the great figures of history necessarily remain in the background and "grow out of the being of the age" (293).

Time and again throughout his study, Lukàcs calls attention to various aspects regarding the kinship between the realistic historical novel (as represented by Scott) and the ancient epic. In his contrastive description of the novel and the epic ("Epic and Novel: toward

a Methodology for the Study of the Novel") Mihail Bakhtin focuses on one particular aspect of this kinship, namely the position of both author and reader in relation to the past "reality" that each of these two genres aims (or claims) to represent. The attitude that characterizes the epic, Bakhtin notes, is "the reverence of a descendant" speaking about a past that is to him inaccessible, "impossible to change, to re-think, to re-evaluate" (in Holquist 15). The epic past is an "absolute past," "walled off…from all subsequent times, and above all from those times in which the singer and the listener are located" (17). The "world of the heroes" remains far removed from those who contemplate it, "on an utterly different and inaccessible time-and-value plane, separated by epic distance" (15). In this respect, the historical novel as represented by Scott does come close to the epic, as he "very seldom speaks of the present" and "does not raise the social questions of contemporary England in his novels" (Lucàks in Rivkin and Ryan 292). The novel, as Bakhtin defines it – fluid, developing, dialogic, heteroglot, polyphonic – opens up new possibilities for the portrayal of the past, by retaining "contemporary reality with its new experiences…as a way of seeing" (Bakhtin in Holquist 29-30), by working in a "zone of maximal contact with the present in all its openendedness" (11). Therefore, we feel tempted to place the realistic historical novel as typified by Scott and theorized by Lukàcs somewhere in between the monologic, fixed and canonical form of the epic and the ever developing, free-flowing, anticanonical, dialogic mode of the novel in the Bakhtinian sense.

For all its faults, the classic historical novel seems to have achieved what Scholes and Kellog (*The Nature of Narrative*, 1966) call a "synthesis of empirical and fictional modes," mingling history, *mimesis*, romance (there is always a couple in the foreground) and allegory (it declaredly aims to instruct). This "precarious synthesis" (Lodge in Bradbury 1990: 89) maintained by the aesthetic of realism and vulnerable to the "various cultural pressures," dissolves "in the experiments of modern narrative writers and the advent of new media" (87-88). If in 1966 Scholes and Kellog were announcing the disintegration of the novel synthesis, which "should be associated with a radical undermining of realism as a literary mode" (89), eleven years later, in *The Fabulators* (revised in 1980 as *Fabulation and Metafiction*), Robert Scholes proposes an inquiry into the "fabulative movement," persuasively arguing that "fiction must abandon its attempt to 'represent reality' and rely more on the power of words to stimulate the imagination" (90).

Borrowing a concept from Peirce's philosophical writings, Scholes refers to the postmodern intellectual position – somewhere in between the awareness that the ultimate, definitive truth is unattainable and the refusal to settle for a comfortable belief in what cannot be known for certain – as "fallibilism," which is, in his view, the only appropriate attitude towards a "reality" that constantly thwarts our efforts and aspirations to attain absolute certainties. The new kind of narrative, which he calls "fabulation," grows out precisely of this attitude, "just as nineteenth-century realism grew out of an attitude called positivism," and foregrounds its own "fallibilism," its own "inability to reach all the way to the real," while continuing to "look toward reality" (Scholes 8). In Scholes's view then, "fabulation" is not to be mistaken for "mythomania" or "outright tall tales," as Fredric Jameson has suggested, in his typically disparaging manner, diagnosing its emergence as a "symptom of social and historical impotence" that leaves us no choice but to substitute the "making up of unreal history" for the "making of the real kind" Jameson 369).

While Jameson seems, once more, too ready to dismiss the new novel as "short-lived" (367) and, in some sense, escapist – he regards it as a sort of compensatory, yet passive and ineffectual pastime, "free play with the past" (368) that should make up for the lack of active, meaningful involvement – Scholes, at the opposite pole, shows too much enthusiasm and eagerness to exalt this movement away from realism and towards the purely fictional modes, which for him is "itself a guarantee of value" (Lodge in Bradbury 1990: 91). Nevertheless, Scholes acknowledges the uniqueness, among "fabulations," of those novels that "mix fact with fantasy," that is, of those fabulative writings that are hooked on the historical past: "The fabulative impulse has achieved its most impressive results when it has worked most closely with the raw material of history" (Scholes 206). He calls them "fabulative histories" and underlines their distinctiveness from both pure fabulation and the "worn-out form of the historical novel" as it was popularised in the nineteenth century, pointing out that "these works bristle with facts and smell of research of the most painstaking kind. Yet, they deliberately challenge the notion that history may be retrieved by objective investigation of fact" (206). Using a highly suggestive metaphor – "the rape of history by imagination" – Scholes seems to be describing a narrative mode that will soon make the object of more thorough, in-depth study of what is now a familiar phrase among postmodern readers: magic realism. That is to say Scholes's prediction that these books, which are "marvellous monsters, like leviathans and pachyderms," will not last long because "the environment grows more hostile to them every day" (209), has been contradicted by subsequent (and still continuing) developments of this narrative mode.

The now popular term "magic realism" was coined by Franz Roh in 1925 "to describe a form of art that portrayed scenes of fantasy and imagination through the use of clear-cut, 'documentary' painting techniques." Today it is "almost exclusively associated with literature" (Sim 310), with a particular kind of fiction, "where elements of history and magic merge, dream and magic feebly penetrate realistic narrative" (Bradbury 2001: 432) and whose earliest manifestations are to be found in Latin-American writing (Gabriel Garcia Márquez, Carlos Fuentes, Octavio Paz). This kind of fiction, which combines historical events and people with magic and fantasy, which brings together the extraordinary and the mundane, has ever since been embraced by writers in North America (Thomas Pynchon, Donald Barthelme, Robert Coover etc.), in Britain (Salman Rushdie, Graham Swift, Angela Carter etc.) and especially in the "troubled areas" of Europe – those psychologically (and otherwise) affected by the outcome of World War Two (Germany – Gunter Grass; Italy – Italo Calvino, Umberto Eco) or those under communist rule (former Czechoslovakia – Milan Kundera; Serbia – Milorad Pavic). The pervasiveness of magic realism in these "troubled areas" is significant in that it links the technique with an impulse to invent alternative histories or to re-read/rewrite history in a creative way that should give the reader a sense of the incomprehensibility of reality, but also lift the nightmarish spectre of recent history through the gratifying act of playing with the past, of infusing it with fantasy and magic, thus making it seem less real. The importance of magic realism lies precisely in this ability to "transform" historical and political realities, as Milan Kundera argues, by looking at them with a "special humour: a humour capable of seeing history as grotesque" (qtd. in Bradbury 2001: 459).

The English novelist Christine Brooke-Rose proposes a more interesting phrase to name this fictional genre: "palimpsest history." This "innovative genre," she enthusiastically

asserts, "mingling realism with history, fantasy with spiritual revelation, has renewed the life of the novel" (qtd. in Bradbury 2001: 394). The dictionary definition indicates two senses of the word "palimpsest": "1. a very old document that writing was removed from and the surface written on again; sometimes the older writing can still be read; 2. something that has many obvious stages or levels of meaning, development, or history" (*Macmillan English Dictionary* 1023). As both meanings suggest, this kind of historical fiction, without completely effacing the past as it has been recorded and transmitted to us, successfully manages to re-write history in a creative and often complex and intricate way. As Brooke-Rose perceptively remarks, it does not operate with alternative worlds, but with "alternative histories" (Brooke-Rose 120), and just as other novelistic sub-genres (the science fiction novel, for instance) model their "universes apart" (McHale 28) or fictional worlds "more or less after the world we know, with the obvious departures required and accepted by those genres" (Brooke-Rose 119), "palimpsest histories" aim at recovering a historical period or event that we are familiar with, by a highly effective process of poetic, re-creative reading. Brooke-Rose identifies several types of "palimpsest history," variously combining realism with magic, history with "entirely imagined stories," fantasy with philosophical, theological or literary reference, and each of them, to a certain extent, achieving the ultimate effect of "pushing our intellectual, spiritual and imaginative horizons to extremes," which is, in her view, the "novel's duty" (125).

The same idea of world-building or "possible worlds theory" makes the starting point for Brian McHale's extensive study of postmodernist fiction, where magic realism (or "historical fantasy," in McHale's terms) is defined as "a kind of miscegenation between the historical and the fantastic" and regarded as one of the strategies used by the postmodern novelist to "foreground ontology": "Integration of the historical and the fantastic, especially integration within a single character, exacerbates the ontological hesitation which is the principle of all fantastic fiction, for here the hesitation is not between the supernatural and the realistic, but between the supernatural and the historically real" (McHale 95). Other two strategies typical of the "revisionist historical novel" are "apocryphal history" – by which the narrative "visibly contradicts the public record of 'official' history," what it tells us about historical figures and events – and "creative anachronism" – by which the narrative constantly flaunts its own incongruities with what "official" history tells us about "the entire material culture and *Weltanschauung* of a period" (88). As McHale points out, these strategies are doubly subversive:

> The postmodernist historical novel is revisionist in two senses. First, it revises the content of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past. Secondly, it revises, indeed transforms, the conventions and norms of historical fiction itself. (90)

It is precisely to the purpose of revealing and explaining the ways in which postmodernist historical fiction departs from the traditional paradigm or utterly violates the constraints on the classical historical novel, that McHale uses the "possible worlds theory" and its concepts. The trouble with historical fiction in general is that it "incorporates" individuals, places and ideas that "have existed in the real world" within its own

"heterocosm" (i.e. the fictional worlds it projects). Therefore, the relation between the two "fields of reference" – the internal "world constructed in and by the text itself" and the external one, to which it turns constantly, the "objective world, the body of historical fact or scientific theory, an ideology, or philosophy, other texts, and so on" – is no longer simply one of "imitation or mirroring," but one of "overlap or interpenetration" (29). According to McHale, the appearance of historical figures or people, the reference to places and events that, by our common knowledge, have existed "in the real world," "constitute enclaves of ontological difference within the otherwise ontologically homogeneous fictional heterocosm" (29). McHale calls these entities – whose presence has always been a defining feature of the historical novel, and which are not "real-world things-in-themselves, things in the raw," but "semioticized things" – "historical realemes" (86). The realistic historical novel observes three major constraints that govern the insertion of historical realemes: the restriction within the so-called "dark areas" of the novelist's "freedom to improvise actions and properties of historical figures," the constraint on anachronism (which requires consistency with what the "official" record tells us about the whole culture of the period) and the insistence on a realistic projection of the fictional world (which means that "the logic and physics of the fictional world must be compatible with those of reality") (87). Using the three strategies mentioned earlier, the postmodernist historical novel systematically rejects or violates each of these constraints: "apocryphal history" deviously appears to operate within the "dark areas of history" (i.e. those aspects about which the "official" record has nothing to report), but actually "parodying them" (90), or flagrantly breaks this constraint, displacing the historical record altogether, to offer an alternative and sometimes "radically dissimilar version" of history. As McHale observes, "one form of apocryphal history responds to the impulse to restore 'lost' groups to the historical record," to "redress the balance" by offering "histories of the excluded" (90-91).

The constraint on anachronism was difficult to observe even by the most scrupulous realistic novelists; but if these always sought to disguise their not infrequent failures in this respect, postmodernist writers of historical fiction choose to flaunt their own inability to achieve an accurate reflection of the culture, world-view and ideology of a past epoch. In the same creative way, the "revisionist historical novel" undermines the third constraint, by interspersing a more or less realistically depicted "heterocosm" with elements of magic and fantasy. This undoubtedly unsettles the readers, arousing in them "a sense of suspicion in respect to [their] common beliefs"; it produces a "sense of logical uneasiness and of narrative discomfort" by "undermining the world of their encyclopaedia" (Eco qtd. in McHale 33). Postmodernist historical fiction, whatever we may call it – "fabulative history," "magic realism," "palimpsest history," "fantastic history" or "revisionist historical fiction" – assumes its special condition of being "in between, amphibious" (McHale 33), and therefore requires from the reader a special intellectual attitude, one characterized, as the novelist Ronald Sukenick has put it, by a "suspension of belief as well as of disbelief" (qtd. in McHale 33).

The same aspect of postmodernist fiction, its "in-betweenness," is contained in David Lodge's metaphor of the crossroads, the main road being that of realistic fiction, which branches off in two opposite directions: one that leads to fabulation and the other to a narrative mode that "straddles the conventional boundary between fiction and reportage" (Lodge in Bradbury 1990: 94), the non-fiction novel. Coming up the main road, the novelist

who arrives at this crossroads and "has any kind of self-awareness must at least hesitate" before taking one or the other of the two routes. As Lodge points out, American writers have tended to take up fabulation, while English novelists, being "peculiarly committed to realism," have generally favoured the non-fiction alternative. However, the more percipient and subtle-minded ones, whether English or American, "have chosen as a solution to this dilemma to build their hesitation into the novel itself" (109). Thus, we can speak of a third alternative to realistic fiction, which Lodge calls the "problematic novel" and describes as follows:

> the novel which exploits more than one of these modes without fully committing itself to any, the novel-about-itself, the trick-novel, the game-novel, the puzzle-novel, the novel that leads the reader (who wishes, naively, only to be told what to believe) through a fairground of illusions and deceptions, distorting mirrors and trap-doors that open disconcertingly under his feet, leaving him ultimately not with any simple or reassuring message or meaning but with a paradox about the relation of art to life. (110)

The "problematic novel" thus described seems to have "affinities with both the non-fiction novel and fabulation," while remaining distinct from either, "precisely because it brings both into play" (110). The famous prototype of this kind of fiction is Sterne's *Tristam Shandy*, which must have sent shockwaves through its eighteenth-century audience by its unprecedented eccentricity in dealing with moral matters and its irreverent attitude towards novelistic conventions, which were "exposed and undermined by the narrator himself" (111).

Within the framework of contemporary fiction, Lodge's "problematic novel" seems to come close to what Scholes describes in the last chapter of his study (*Fabulation and Metafiction*) as "self-reflexive fiction," "one dimension of fabulation" which "has become too self-involved" (Scholes 218). However, he does not regard it with the same confidence as Lodge does, as for him "self-reflection is a narcissistic way of avoiding the great task" of fiction, which is to "generate, in literature and in life, systems that bring human desires in closer harmony with the systems operating in the whole cosmos" (217). In order to achieve this, Scholes argues, one needs a "cosmic imagination," not this "masturbatory revelling in self-scrutiny" (218).

Scholes's view that "self-reflection in fiction is essentially a short-termed trend which is nearing its end" (212) somehow reiterates the sceptical attitude manifested by Fredric Jameson towards the "tedious autoreferential fabulations of the short-lived Anglo-American 'new novel'" (Jameson 367). However perceptive and otherwise insightful both these theorists may be, their respective predictions about the self-reflexive novel have proved to be wrong, as the genre has never ceased to develop and self-consciousness still remains, as Patricia Waugh argues, "the dominant characteristic of the contemporary novel as a whole" (Waugh 68).

Scholes and Waugh seem to be at variance in respect to what each of them calls "metafiction" – a term coined by William Gass in 1970. For Scholes, metafiction is "one of the special and important features of the fabulative movement" (Scholes 4), complex, sophisticated, over-elaborate and highly experimental, but he does not equate it with self-reflexive writing. Waugh regards it not as a sub-genre of the novel but rather as "a tendency within the novel, which operates through exaggeration of the tensions and oppositions

inherent in all novels: of frame and frame-break, of technique and counter-technique, of construction and deconstruction of illusion" (Waugh 14). She devotes an entire book (*Metafiction*, 1996) to the exploration of this kind of fictional writing "which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact" and begins by pointing out some of its distinctive features:

> a celebration of the power of the creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representations; an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively naïve style of writing. (2)

The practice, she argues, is "as old as the novel itself" (5) and its roots are to be found (once more) in the eighteenth-century novel *Tristam Shandy*, which Viktor Shklovsky regarded as "the most typical novel," metafictionally subversive in that it tells about "the transformation of its 'story' into 'plot'" (70). Its self-conscious and self-mocking narrator, while relating his story, constantly reflects upon the very act of telling, exposing in his famous conversational and jocular manner the conventions that govern his, or any other narrative undertaking. Moreover, apart from self-reflection, by which metafictional writing "explicitly and overtly lays bare its own condition of artifice" (4), Sterne's novel (as well as its descendants) bases its subversion on the eschewing of "the most fundamental set of all narrative conventions: those concerning the representation of time" (70). Throughout this novel, which has no beginning, middle or end, and opens with a hero that is not yet born, chronological sequence is distorted, normal causal relationship between episodes is displaced; instead of these, we are faced with "an amorphous mass of inconsequential incidents … jokes, musings, reminiscences and countless hilarious digressions into side issues of the vaguest tangential relevance" ("Introduction" *i*). It also subverts the convention on the centrality of the hero (the first-person narrator), who actually appears as a secondary character in the story.

In a similar, but more experimental fashion, contemporary metafiction systematically undermines or "deconstructs" the conventions of realism, not simply by ignoring or abandoning such conventions, but on the contrary, by inscribing them in order to contest them. Patricia Waugh refers to this deconstructive method as "an alternation of frame and frame-break," that is, "the construction of an illusion through the imperceptibility of the frame and the shattering of illusion through the constant exposure of the frame" (Waugh 31). The frame (i.e. the essential substructure or established system by which something is organized and perceived) here is made up of the realistic narrative conventions, which "supply the 'control' in metafictional texts, the norm or background against which the experimental strategies can foreground themselves" and provide the necessary "level of readerly familiarity" (18), without which the whole experimental and deconstructive undertaking might be meaningless. Thus, metafictional texts use the conventions of realism to "establish a common language" that should meet the reader's expectations, but at the same time self-consciously works to undermine them by "*laying bare the device* in order to achieve *defamiliarization*." As Waugh cogently explains, "in metafiction, it is precisely the fulfilment

as well as the non-fulfilment of generic expectations that provides both familiarity and the starting point for innovation" (64-65).

A special sub-category of metafiction achieves what we might call a "double defamiliarization" – using and then breaking both the frame of realistic narrative conventions and that of historiography. Its name brilliantly captures the two aspects and it owes its renown as the dominant postmodern novelistic mode to Linda Hutcheon's seminal study, *A Poetics of Postmodernism* (1988). What Hutcheon calls "historiographic metafiction" is actually the reflection, in novelistic form, of the paradoxes and contradictions that lie at the heart of postmodernism, which she describes throughout her study as "a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts the very concepts it challenges" (Hutcheon 3). In historiographic metafiction, the main focus of attention is the issue of narrativity, that is the "translation of knowing into telling," the process by which we impose "meaning and formal coherence on the chaos of events" (121). The conventions it "uses and abuses" are those governing the narrative in both fiction and historiography, and the way it chooses to subvert them is by working within these conventions, while always preserving a "questioning stance" (106) towards them. This is achieved through its overt metafictional self-reflexivity, its parodic play and, more effectively, by internalising the whole range of postmodern theories and cultural tendencies and translating them into its own thematic and structural configuration.

Linda Hutcheon points out that this kind of fiction, apart from being "self-reflexively metafictional and parodic," also "makes a claim to some kind of (newly problematized) historical reference" (40). However, while it still roots itself into the historical world, historiographic metafiction does not naively pretend to mirror it, but recognizes its inability to "know the 'ultimate objects' of the past" (24). In other words, "while still teasing us with the existence of the past as real," historiographic metafiction "also suggests that there is no direct access to that real which would be unmediated by the structures of our various discourses about it" (146). It maintains and plays upon the "double identity" of history – as real past, with events that have happened and figures that have existed, and as discourse, as textual reconstruction of that past, "upon which fiction draws as easily as it does upon other texts of literature" (142). Thus, history itself becomes an intertext, among the multitude of discourses from which the novel derives its meaning.

By one of Roland Barthes's definitions, the intertext is "the impossibility of living outside the infinite text" (128); historiographic metafiction accepts this notion and self-consciously assumes its status as a "node within a network" (Foucault qtd. in Hutcheon 127) of discourses, permanently and inevitably referring to other texts, other sentences, other books. This view obviously complicates the issue of reference in a typically postmodernist manner, that is, by multiplication, by making it plural; there are, according to Hutcheon, "at least five directions of reference" in historiographic metafiction. These directions are: intra-textual reference (the novel refers first and foremost to its own fictional universe), self-reference (the text constantly refers to itself as a linguistic and narrative construction), intertextual reference (the fictional discourse integrates and partakes of other discourses, both literary and historiographic), textualized extratextual reference (the fictional account of past events necessarily refers to a historical "reality," but one that is textual), and hermeneutic reference (the only way in which the text actually "hooks onto the world" is by directly

addressing the reader) (Hutcheon 154-156). By "locating the discourses of both history and fiction within an ever-expanding intertextual network" (129), historiographic metafiction questions the authority of any written version of the past, be it official or alternative, public or private, macroscopic or microcosmic, allegedly objective or admittedly subjective. The effect is again one of indiscriminate plurality, because, as Steven Connor explains, "when the authority of history is exploded, the result is an explosion of histories and authorities" (Connor 136).

Historiographic metafiction assimilates the Foucauldian notion of continuity as permanently "pretended" and responds in various ways to Foucault's urge to "unmask the continuities that are taken for granted in the western narrative tradition" (Hutcheon 98). One important aspect of this challenge to continuity is the de-centring and dispersion of subjectivity. In order to put into question the notion of a coherent, unified bourgeois subject, historiographic metafiction "simultaneously creates and subverts the Realist convention of an unproblematically constituted individual 'subject' who is the prime mover of events and from whom essential meaning emanates" (Lee 55). Absorbing the structuralist and post-structuralist theories of subjectivity as a "fundamental property of language" (Hutcheon 168) and therefore "not a fixed…essence, but an open *process*" (Lee 55), postmodernist novels explicitly challenge the humanist notion of the individual as "free, unified, coherent and consistent," Hutcheon suggests, by investigating "how, in all discourses, the subject of history is the subject in history, subject to history and to his story" (177).

To view subjectivity as linguistically and discursively constructed does not, however, mean to deny the subject; as Derrida famously insists, the subject "is absolutely indispensable. I don't destroy the subject; I situate it" (qtd. in Hutcheon 159). This points to the other sense of "de-centring," for "to situate," Hutcheon explains, means also to "recognize differences – of race, gender, class, sexual orientation, and so on" (159). To "de-centre" is not only to reveal the subject as fragmented, dispersed and discontinuous, but also to contest the notion of "centre" by giving voice and significance to the marginal or the "ex-centric." Exposing the centre as a construct, a fiction, or in Derrida's terms, "a function, not a being" (qtd. in Lentricchia 271), postmodernism rejects the simplistic opposition centre/margin and the old notion of the "other" breaks down, giving way to the "plurality of the 'different'" (Hutcheon 196). Historiographic metafiction gives special attention to the historical discourses of the previously silent groups, to the local, regional, private versions of the past, to what we conventionally regard as peripheral, ex-centric (or eccentric) figures (lunatics, idiots, cripples, homosexuals, halfwits, exiles, migrants or social outcasts).

Against this loss of confidence in easy, unproblematic forms of continuity we may set the representation of history as "splintered," full of "gaps, absences and enigmas" (Connor 134), in a narrative that abandons the linear sequence and the smooth, steady unfolding of a chronological succession of episodes, and revels in disruptions, random juxtaposition of events, unexpected leaps forward and sudden flashbacks, "spatialisation" and internalisation of time. The narrator, who is supposed to be the controlling agency in charge of the narrative process, putting together bits and pieces of memory and making up a coherent, comprehensible whole, is himself/herself de-centred an dispersed. Linda Hutcheon distinguishes between two modes of narration privileged by historiographic metafiction: "multiple points of view" and "an overtly controlling narrator," but "in neither," she

continues, "do we find a subject confident of his/her ability to know the past with any certainty" (117). This "rethinking of the past in non-developmental, non-continuous terms" (118) produces an all-encompassing instability which shatters even the psychological (and often physical) unity of this supposedly sovereign agency, rendering it unreliable and self-doubting.

In the light of all these, how is the contemporary reader to respond to this kind of historical fiction? Since Roland Barthes heralded the "birth of the reader" by the emergence of the "writerly text" the act of reading has acquired greater significance and has been regarded (and assumed) with much more responsibility. The reader is no longer the passive, uninvolved receiver of a ready-made literary product that resolves its own mysteries and fulfils his/her expectations, but becomes "an acknowledged fully active player in…a collective creation" (Waugh 43). The novelist is now dependant on the reader, not only for "identity and sympathy," as Waugh has suggested, nor just for the sense of relief the writer might feel by transferring his/her anxiety over the "problematic nature of his[/her] undertaking" onto the reader, as David Lodge has put it (in Bradbury 1990: 112), but for the very success of his/her achievement. In fact, not many readers are likely to sympathize with someone who seems to take pleasure in constantly shattering their notions of reality and frustrating their expectations, who relishes the trickiness of his/her art and whose main goal seems to be "the bewilderment of the reader" (Rushdie qtd. in Bradbury 2001: 506). I believe that a truly passionate reader of postmodernist historical fiction must either be completely innocent, ignorant of any common notions about the world and of any literary conventions – which is a logical impossibility – or already have reached a certain level of familiarity with experimental writing, acquired some theoretical understanding of the entire cultural phenomenon and, most importantly, accepted the "postmodern condition" in all its bewildering complexity.

Bibliography

Bradbury, Malcolm (ed.). *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*. New Edition. London: Fontana Press, 1990.

Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel: 1878-2001*. Revised edition. London: Penguin Books, 2001.

Brooke-Rose, Christine. "Istorie în palimpsest" in Umberto Eco, *Interpretare şi suprainterpretare. O dezbatere cu Richard Rorty, Jonathan Culler şi Christine Brooke-Rose*. Traducere de Ştefania Mincu. Constanța: Editura Pontica, 2004.

Connor, Steven. *The English Novel in History. 1950-1995*. London: Routledge, 2001.

Holquist, Michael (ed.). *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2000.

"Historical Novel" in *The Literary Encyclopaedia*. www.LitEncyc.com Web.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

"Introduction" to *The Life and Opinions of Tristam Shandy, Gentleman* by Laurence Sterne. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1996.

Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1999.
Lee, Alison. *Realism and Power – Postmodern British Fiction*. London and New York: Routledge, 1990.
Lentricchia, Frank. *After the New Criticism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
Lukacs, Georg. "The Historical Novel" in Julie Rivkin and Michael Ryan (eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
Macmillan English Dictionary. Oxford: Macmillan Publishers Ltd., 2002.
Mc Hale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1991.
Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. University of Illinois Press, 1980.
Sim, Stuart (ed.). *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Cambridge: Icon Books Ltd., 1998.
Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge, 1996.

THE BRITISH SPY LITERATURE AND THE WAR DISCOURSE

Liliana ANTON, Assistant Professor, PhD, University of Bucharest

Abstract: The paper aims to demonstrate the relation of the British spy literature with the war literature at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century having as a basis the thematic categorization of the novels published by John Buchan and Rudyard Kipling. The arguments which come in favour of this approach are related to the presence of a model of spy actions of a state against another and a gallery of heroes involved.
Even though commonly labeled as "invasion literature" Buchan's series of novels (39 Steps, Greenmantle, Mr. Standfast) can be related to forms of counterpropaganda delivered through literary means. In Kipling's novel Kim the "Great Game" is coined as a special term to describe the British and Russian spy actions in the Indies, a special term used to emphasize "the necessity" of having a spy as a perfect actor capable of performing as many roles as needed.

Keywords: war discourse, the spy hero, British spy literature, counterpropaganda

Aprecieri generale

Tema războiului este reprezentată diferit în literatura britanică a secolului al XIX-lea în romanul istoric, imperial, colonial, de spionaj şi militar, prin descrierea războaielor desfăşurate de britanici pe teritoriul continental sau în colonii. Dacă romanul britanic militar de război al secolului al XIX-lea are ca temă războaiele napoleoniene ce vizau menţinerea stabilităţii teritoriale, *romanul britanic de spionaj* pune în lumină relaţiile dintre imperii dar şi pe cele interstatale europene. Ambele tipuri de relaţii sunt ilustrate în planul acţiunii descrise iar importanţa deţinerii informaţiilor de către unul dintre state devine vitală în măsura în care schimbă cursul războiului colonial sau continental şi are drept scop câştigarea sau pierderea acestuia.

Romanul britanic de spionaj apare în anii 1890, iniţial ca „mystery fiction" (literatură a misterelor), într-o perioadă în care erau explorate *percepţiile de graniţă* şi exista un public britanic receptiv la *romanul senzaţional*, *gotic*, *imperial* şi de *călătorie*.

Acest sub-gen literar ne devoalează însă şi jocuri politice şi militare, care, indiferent de tipul de conflict interstatal, deschis sau nevăzut, implică două sau mai multe părţi, care folosesc metode dintre cele mai diverse şi pioni importanţi pentru a prejudicia partea adversă. Din acest motiv, romanul de spionaj poate fi considerat *parte a propagandei britanice de război*, pe principiul strategic al dezvăluirilor neaşteptate, care prejudiciază astfel imaginea părţii adverse, în scopul de a o elimina sau de a „dezarma" inamicul sub aspect psihologic, prin prezentarea propriei armate ca invincibilă. În egală măsură, romanul britanic de spionaj poate fi considerat un roman senzaţional, dacă ţinem cont de prezentarea unor aspecte şi situaţii neobişnuite, iar modul în care se desfăşoară acţiunea şi personajele descrise duc la ideea că spionajul este faţa nevăzută dar prezentă a războiului sau a oricărui alt tip de conflict armat deschis.

Subiectul este *războiul ascuns*, care fie anticipează conflictul armat deschis, fie se desfăşoară în paralel cu acesta şi face referire la situații reale, iar *acțiunea* este construită pe opoziția *aşteptat – neaşteptat*. Astfel, ne sunt prezentate situații neaşteptate, în care personajele ajung în contexte periculoase, în care îşi pot pierde viața, sau întâmplări „provocate" de către una dintre părți şi orientate împotriva celeilalte, pentru a obține efectul scontat (eliminarea „inamicului").

Personajele principale desfăşoară exclusiv activități de spionaj, au un trecut misterios şi demonstrează abilități dobândite în urma unui program personal extrem de riguros. Romanul de spionaj britanic invazionist ne prezintă în mod explicit intențiile puterilor străine de a afecta sau ataca, după caz, Imperiului Britanic, atât în spațiul european cât şi în cel colonial. Prezenți pe teritoriul britanic, agenții germani creează deliberat situații care pot afecta interesele britanice la nivel european, iar în coloniile indiene, agenții ruşi realizează o rețea de spionaj pentru a obține dominarea economică a acestui spațiu. Astfel, romanul de spionaj devine cel al *justificării decizionale*, aducând clarificări ale pozițiilor luate de către conducătorii imperiului în raport cu populația colonială sau cu țările europene învecinate.

John Buchan, contraspionaj şi propagandă

Romanul scris de Buchan la începutul secolului al XX-lea prezintă o succesiune de acțiuni care demantelează conspirații şi contexte periculoase, în care sunt implicate personaje principale şi secundare, caracterizate de o deschidere specială către misterios şi depăşirea limitelor.

Personajul principal este de obicei un tânăr care, ajuns în situații neobişnuite, are abilitatea de a se adapta unor contexte noi şi de a rezolva probleme dintre cele mai diverse, de la ieşirea dintr-o cameră încuiată până la derutarea urmăritorilor, prezenți în mod vizibil în superioritate numerică. Calitățile sale speciale, fizice, psihologice şi intelectuale adăugate unor experiențe de viață anterioare, duc la crearea unei figuri emblematice ale *eroului – contraspion*, care pune în lumină, prin curaj, devotament şi sacrificiu, un şir de acțiuni ostile țării sale desfăşurate de agenți sau reprezentanți ai unor puteri străine. Richard Hannay din ciclul de romane *39 de trepte, Mantia verde, Domnul Standfast,* scrise de John Buchan, este personajul principal care prezintă toate aceste calități şi care va deveni ulterior sursă de inspirație pentru Arthur Connan Doyle în configurarea profilului personajului spion.

Personajele secundare din romanele de spionaj scrise de Buchan pot fi clasificate, în funcție de acțiunile desfăşurate şi relația creată cu personajul principal, în *personaje „de susținere"*, care oferă resurse de toate tipurile eroului contraspion, în demersurile sale pur patriotice şi *„de opunere"*, care îi pun viața în pericol. Între aceste două categorii de personaje secundare există o distincție clară, limitându-se astfel complexitatea abordărilor în descrierea unor acțiuni în esență simple, pe modelul acțiunii de *atac şi apărare*. Arthur Connan Doyle şi John le Carré vor elabora mai târziu, pornind de la acest pattern structural, adevărate modele de gândire şi de acțiune pentru fiecare personaj, adăugând perspectiva psihologică a receptării, precum şi contexte inedite, în care tehnologia joacă un rol important în obținerea de informații.

În *39 de trepte*, conflictul acțiunii este bazat pe existența unui mesaj cifrat care pune în pericol viața deținătorului. Acesta se referă la un complot ce demonstrează activitatea serviciilor secrete germane împotriva celor britanice, prin uciderea premierului grec, care ar fi trebuit să fie prezent în Anglia, la invitația oficialilor britanici. Hazardul face ca mesajul incriminator să ajungă la Richard, care este obligat să decidă asupra destinatarului, situație care atrage după sine un şir de întâmplări. În tehnica narativă a literaturii de spionaj, conceptul *întâmplării* este folosit pentru realizarea şi ilustrarea a două categorii de situații, prima în care întâmplarea este *reală, veridică* şi în acest caz rezultatele vin de la sine, firesc şi a doua categorie în care întâmplarea este *indusă, elaborată* în urma unui plan prestabilit şi care de cele mai multe ori este folosită împreună cu alte mijloace în scopul compromiterii sau îndepărtării părții adverse. În cel din urmă caz, există de asemenea un acompaniament de contexte derivative, care întregesc complotul.

Franklin P. Scudder este un exemplu din categoria personajelor secundare de susținere, care devine factorul declanşator al întregii succesiuni de evenimente, prin rolul special pe care îl joacă pe scena *războiului nevăzut, al informațiilor*. Scudder este personajul care „beneficiază" de contactul cu personalități politice importante şi cunoaşte amănunțit situația din zonă. Însă argumentele pe care *Scudder* le aduce pentru a justifica existența unui conflict în războiul nevăzut par să depăşească granițele raționalului şi să se încadreze în *teoria conspirației*, conform căreia guvernele sunt aservite unor cercuri de interese economice, o temă care se regăseşte frecvent în romanele invazioniste la sfârşitul secolului al XIX-lea şi în deceniul premergător Primului Război Mondial.

Scenariul complotului vizează izbucnirea unui război şi este prezent în notițele cifrate ale lui Scudder (33) în care apare în mod recurent sintagma „treizeci şi nouă de trepte" (34). Felul în care Scudder ajunsese la concluzia existenței acestui complot se bazează pe o activitate ziaristică de obținere a datelor necesare înțelegerii întregii situații, context în care ajunge într-o situație de criză, din care încearcă să scape prin aplicarea unor tehnici de deghizare şi disimulare, specifice romanului de spionaj. Un astfel de personaj, care trece prin situații neobişnuite, recurge obligatoriu la *jocul de identitate*, în care schimbarea măştilor profesionale, comportamentale sau sociale devine condiție de supraviețuire.

Jocul cu viața însă se va încheia pentru acest personaj secundar la scurt timp după confesiune. Mesajul pentru care Scudder fusese ucis este preluat de Richard Hannay, devenit astfel contraspion împotriva voinței sale. Carnețelul cu însemnări cifrate este poarta deschisă spre rezolvarea situației, descifrarea mesajelor fiind facilă datorită calității anterioare a lui Richard de „*ofițer de informații* la Delagoa Bay în timpul Războiului Burilor" (22, 30). Cu reperele indicate de „omul care a murit" (5), eroul principal apelează la rândul său, la arta disimulării, schimbând imaginea tânărului dandy cu cea a unui lăptar, apoi a unui muncitor din Scoția.

Într-un mod aproape aşteptat, urmărirea lui de către spionii germani se transformă într-un joc periculos şi în acest fel *testul psihologic de rezistență* de-alungul acțiunii demonstrează abilitățile speciale de care o asemenea persoană, respectiv un agent, trebuie să dea dovadă. El devine expresia unei capacități neobişnuite de adaptare la condiții speciale pe parcursul procesului de determinare a propriilor limite.

Din categoria *personajelor secundare de opunere* fac parte atât cei trei „urmăritori" (Sir Harry, un comerciant şi un arheolog) cât şi agenții germani care îi susțin în desfăşurarea acțiunilor pe teritoriul britanic.

Arheologul este prezentat ca un pion al acțiunii de spionaj, cu o inteligență remarcabilă, dublată de detaşare emoțională şi comportament rece, neîndurător, tranşant, orientat spre atingerea obiectivelor şi care demonstrează o foarte bună capacitate de disimulare, devenind astfel „omul cel mai de temut din lume" (56). Trăsăturile fizice sunt relaționate cu cele intelectuale şi morale: „cu fața rotundă şi strălucitoare, precum cea a domnului Pickwick, cu ochelari uriaşi aşezați în vârful nasului şi cu o calviție care făcea creştetul capului să pară strălucitor şi clar ca suprafața sticlei" (55), cu „ochi îngrozitor de inteligenți, cu o privire care se năpustea asupra ta asemenea unui şoim" (56) şi în care „exista ceva ciudat şi diavolesc, rece, benign, mortal, neomenesc şi de o inteligență distructivă, care mă fascinau precum ochii unui şarpe." (58) Testul lingvistic clasic, de rutină, care va apărea frecvent mai târziu în literatura Primului Război Mondial, este dat, conform cerințelor, în condiții surpriză. „În mijlocul mesei, îmi vorbi brusc în germană, însă eu m-am întors către el şi l-am privit cu o față împietrită" (57), pentru că „înțelesesem că am ajuns în cartierul general al inamicilor." (56)

Dezlegarea misterului se realizează etapizat. În prima etapă se delimitează problema, apoi sunt analizate elementele de risc de către personaje, iar în a treia etapă se iau deciziile de acțiune rapidă. În acest stadiu, personajul principal ajunge în situația dezlegării unui mister final şi a rezolvării unei situații decisive, grave, de care depinde existența unui popor întreg. Această supradimensionare contextuală sporeşte tensiunea şi contribuie la crearea imaginii de erou pentru un contraspion, caracterizat de patriotism, inteligență şi abilități neobişnuite. Cele treizeci şi nouă de trepte menționate în carnețelul lui Scudder reprezentau locul de debarcare a forțelor germane pe teritoriul britanic. Dezlegarea enigmei devine salvatoare, lăsând loc interpretărilor, fără a reduce conflictul din acest model literar.

„Marele Joc" al spionajului - războiul ascuns

Sintagma „*Marele Joc"* a fost creată de Rudyard Kipling pentru a ilustra acțiunile de spionaj ale serviciilor de informații ruseşti şi britanice în Asia centrală, pe parcursul secolului al XIX-lea, pe fondul luptei dintre cele două imperii pentru dominarea teritorială şi economică. *Lupta este privită ca joc* sau ca o ruletă rusească. Limitele, regulile şi dimensiunile jocului sunt date de abilitățile şi profesionalismul celor implicați, în acțiunea de a paria pe soarta milioanelor de oameni care nu au cunoştință despre toate acestea. În majoritatea situațiilor prezentate de romanul britanic de spionaj, tensiunea, disperarea, limitele umane şi propriile dorințe îi reduc pe jucători la condiția omului obişnuit şi fac din aceştia ținta crizelor identitare.

În Kim, *personajul principal*, „un biet alb, şi poate, unul dintre cei mai amărâți" (Kipling 2005, 5), „micul prieten al întregii lumi" devine dublu spion, britanic şi rus, prin susținerea unui afgan din India, capacitat de serviciile ruseşti. Pe măsură ce situația se complică, Kim ajunge să aibă un rol esențial în desfăşurarea acțiunilor ostile duse de ambele părți.

Căutarea sinelui identitar pe parcursul descrierii acțiunii este parte a *Marelui Joc*, în care copilul ia deciziile cu înțelepciunea dată de experiența adultului, într-un cadru în care acțiunea romanului este o căutare a succesului personal în perioada de război, de împlinire a misiunilor, fie ele religioase sau laice, de regăsire şi de transformări profunde în plan psihologic şi moral. Kim corespunde profilului psihologic cerut, acționează în majoritatea cazurilor ca un adult, ia deciziile potrivite, are prezență de spirit şi puterea de a ieşi din situații dificile păcălindu-i pe ceilalți, simte care este momentul potrivit în care trebuie să plece sau să se întoarcă într-un sat şi îşi protejează susținătorul indian, Mahbub Ali, salvându-l pe acesta de două ori de la moarte. Altfel spus, este înfățişat ca un adevărat erou al războiului nevăzut, care practică una dintre cele mai vechi meserii din lume, spionajul, fiind supus rigorilor tăcerii. Din acest motiv, de fiecare dată când Kim intră în contact cu ofițeri britanici şi cu agenți indieni, păstrează toate informațiile pentru sine, dând fiecăreia dintre părți doar ce el consideră necesar pentru acel context. Această secretizare însă îl duce într-un prag psihologic al *crizei identitare*. Dualitatea devine treptat obositoare şi depersonalizatoare. *Ce* şi nu *cine* este. Kim este transformat de către cele două tipuri de societate şi de culturi într-un simbol al luptei încrâncenate, al înfruntării, războiului şi cuceririi, cu prețul plătit de acesta în sensul însingurării şi al înstrăinării de sine.

Personajul principal se încadrează în această tipologie universal valabilă a spionului desăvârşit, posibil precursor al figurilor celebre din literatura britanică de spionaj a secolului al XX-lea. „Micul prieten al întregii lumi" trece prin teribile emoții ale posibilei sale descoperiri de către cei pe care îi spionează şi găseşte modalități inedite de adaptare situațională şi de mediu, înnegrindu-şi pielea pentru a fi asemenea indienilor şi a avea aspectul unui „copil indian aparținând clasei de jos". *Disimularea*, prezentată ca o tehnică obligatorie în obținerea de informații, în acest roman este adusă la nivel de artă în cultura comportamentală indiană.

Modelul acțiunii de spionaj este reprezentat de *situația de criză* în care se află deținătorul unor informații vitale, Mahbub Ali, suspectat de câțiva conducători ai Indiei de transmiterea de informații din zona lor, motiv pentru a-l urmări şi elimina, în demersul de a-şi apăra interesele. Acesta îl consideră pe Kim un ajutor neprețuit pentru a transmite mesajul, atunci când posesia sa devenise deja extrem de riscantă. Iar Kim se dovedeşte a fi cu adevărat lipsit de scrupule şi capabil de a recurge la orice mijloc pentru a-şi duce la îndeplinire misiunea. În ciuda vârstei, el este un spion adevărat, cu mult talent nativ, cultivat în contexte limită, ce demonstrează că tehnicile de supraviețuire nu se învață într-un sistem organizat, ele sunt adeseori rezultatul rezolvării unor situații de criză. Prietenia, care presupune comunicare, cunoaştere, înțelegere şi adaptare, devine un mijloc eficient de obținere a informațiilor, iar deghizarea parte a comportamentului său firesc.

Concluzii

Subgenul literar al romanului de spionaj la sfârşitul secolului al XIX-lea poate fi inclus tematic în cadrul literaturii de război, datorită prezentării unei sume de situații conflictuale interstatale de natură politică, militară şi informativă, care pot duce la declanşarea unui conflict armat, iar descrierea literară a acestor demersuri poate fi considerată, în bună parte, propagandă de contraspionaj.

Pe de altă parte, perspectiva biografică ne relevă faptul că autorii romanului britanic de spionaj la debut, John Buchan şi Rudyard Kipling, au avut calitatea oficială necesară

obținerii de informații, prin desfășurarea activității de ziarist, respectiv de guvernator în colonii, ceea ce duce la ideea că acest demers literar poate fi încadrat într-un tip de comunicare premergătoare conflictelor deschise care au dominat scena politică şi militară a Europei de Vest în ultimul secol.

Bibliografie

Buchan, John, *The Thirty-Nine Steps,* Penguin Group, 1994.
Kipling, Rudyard Joseph, *Kim,* (trad.) Lucman, Bucureşti, 2005.
Literature Online biography, John Buchan, 2001, ProQuest Information and Learning Company, 2010.
Brantlinger, Patrick, *A companion to the Victorian novel*, Blackwell Publishing, 2002.
Ciorănescu, Alexandru, *Principii de literatură comparată*, Cartea Românească, 1997.
Claudon, Francis, Haddad-Wotling, Karen, *Compendiu de literatură comparată,* Cartea Românească, 1997.
The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Oxford University Press, 1990.
Deirdre, David (ed.), *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Cambridge University Press, 2001.
Ermarth, Elizabeth Deeds, *The English novel in history, 1840-1895*, Routledge, 1997.
Fowler, Alaistair, *A History of English Literature*, Basil Blacwell Ltd., Oxford, 1989.
Harris, John, *The Indian Mutiny*, Wordsworth Military Library, 2001.
Hastedt, Glenn, *Spies, Wiretaps, and Secret Operations*, Greenwood Publishing Group, 2011.
Hopkirk, Peter, *The Great Game: The Struggle for Empire in Central Asia*, Kodansha International, 1992, p. 1, 520.

DESPAIR AND SUICIDE ARE A RESULT OF CERTAIN CIRCUMSTANCES, FATAL FOR NON-BELIEVERS IN IMMORTALITY, IN ITS AGONIES AND JOYS

Vasile SPIRIDON, Professor PhD, "Vasile Alecsandri" University of Bacău

Abstract: Throughout our study, we attempt at illustrating synthetically that the Gérard de Nerval's (1808 – 1855) inner mapping acquires diverse connotations, falling into four larger entities: a space of communication with the other – through love; an Orphean space – a realm of purity; a space covered by a journey to the origins of humanity; and a space of supreme revealing unreality – that of the dream. It is only natural that these four entities should not be approached without reference to the constituent temporal dimensions.

Keywords: Gérard de Nerval, , space of communication, Orphean space, journey, dream

The journey to this imaginary Nervalian land accounts for an act of existential purification and recovery of the profound self by the one who has envisaged it. The ardent fictional consciousness never forsook the writer, not even in the hallucinatory pages of *Aurelia*, this "diary of insanity", a gift of insanity of compensated deceptiveness, integrated as a zone of illusory subtle psychic changes, preceding the discovery of poetic lucidity. A poetic lucidity primarily reached at the formal level in his sonnets. "It may seem suprising that Nerval – a poet of the nocturnal and dream, of the chaotic and uncontrollable – chose a poetic form that is so precise and strict. Some exegetes interpreted this option [...] as a means of annihilating shapelessness, an order meant to protect him against obscure nebulosity and an anarchically unleashed fantasy" (Mureşanu Ionescu 2008: 206).

Nerval does not release the inner pressure exerted by his obsessions, anxieties, memories, phantasms, projections, thoughts, through the catharsis of the creative activity. On the contrary, he sees himself more and more enclosed and seasoning in a circle. Writing does not represent for the author of *The Chimeras* a relief, but a confinement to the inner space governed by a more profound self, a plunge into memories and representations of the past, which reach the dimensions, as well as the healing and poisoning functions of a *pharmakon*. The escape from the death circle would be effected in a detachment from time through the soul's freeing itself from the grasp of the senses, which push a falling life down the slope of insanity. Nervalian writing bespeaks of the fundamental steps in releasing and reconquering the living soul, in a world deeply felt as schismatic. This attempt at escaping from the tough circle of fixity is made by traversing the geographical space in search of something mysterious and, in this context, it becomes synonymous with the nostalgic dream of absolute love.

It her triple stance of mother, lover and goddess, the female archetype sets out the relays of the strenuous draining of inspiration, from the quaint character Sylvie (and the "daughters of fire" Angélique, Adrienne ori Octavie) to the generic essence of Aurélia. Nerval deconspires poetically the overlapping of masks of this unique woman, whose concrete dimensions are obscured by idealisation and sacralisation. The desire of fitting all masks to the same face expresses the intention of considering the prismatic uniqueness of a woman,

which belongs to her maternal nature: the life-giving mother, the lover and the devouring death. Nerval heads for life through a plunge in himself and a contemplation of the phenomenal world. This plunge remains the essential act of self-knowledge, as long as the primordial fact of his creation is knowledge of identity.

Affected by the irredeemable absurdity of existence, in which he is sinking without any guarantee of escape, Nerval is trying to defeat his solitude and will enter the world which is fascinating in itself due to the artifice of its performance to take part in the constumed dance of the great world Theatre. (One must not foget his stage temptation, including his infatuation for actress Jenny Colon – which was fatally damaging for his mental state). The fictional consciousness appears as gradated and diverse, from the ludic mystifications of pseudonyms to the obsessive motif of the double.

Nerval created his most accomplished works after his mind got cloudy and they altogether can be defined as a genuine autobiography, based on the exploration of two complementary "veins" in the formation of the author: erudite information (magic, occultism, heraldics, and literature) and existential experiences. These veins are revealed in designing his work as a mental journey, whose prototype is represented by dream (considered at the beginning of *Aurélia* as "a second life" – Nerval 1974: 209), errancy and incessant lifelong travelling. Thus, Nerval discovers the virtues of travelling in time, symmetrical with travelling in space. Time travels are either progressive or regressive, produced in a present equivalent to metachrony or ucrony. The temporal axis is much more important for the author of *Journey to the Orient* than spatial positioning, as movement is a correlation of some psychological or biological levels with the temporal dimension; what geographical place is to a real journey is represented by time for an imaginary one.

The return to the past and the time travel thanks to memory represent the essential form of existence of Nervalian consciousness, for which travelling undertaken for "transgressing the limits of good and evil" paradoxically indicates the desire for stability. Nerval explores different chronological stages of the past and by repeating it, he wants to recover, beyond the lapse of time, a more profound identity. Called from memories, sensations, feelings, objects of the past become permanent psychological realities at image level, where the past becomes once again present and the present can be converted into memory. Before Nerval, the past and the universe of memory were not perceived other than objectively, through a voluntary and mechanical exercise of remembrance. This exercise was the object of an immediate, subjective knowledge, caused by an anamnetic disorder or anxiety. "From now on, the path is open to an authentic *search of lost time*, manifested not only in Proust's work and in a school of thought related to Bergsonism, but clearly present in the nineteenth-century literary creation (s.a.)" (Jean 1964: 133).

Therefore, for Nerval, owing to his filtering personal psychic experiences, the nostalgia of individual roots regained a performative, active character. The recovery of a certain time presupposes using and organising space; through movement, space becomes time. Alienating from the Paris he had inhabited, that is, from the present, Nerval descends into the past in search of his originary condition of a lost country. Valois region represents his physical and spiritual matrix, the framework of his self-knowledge: a geographical and spiritual *continuum* which was the starting point of what was to become the kingdom of

France. Being a Valois meant belonging to an impenetrable history and to a space that cancels the fatality of time.

But the ancient land of Valois - "where the heart of France had beaten for more than a thousand years" (Nerval 1974: 123) - is the link between the two poles that attracted Nerval. What we mean is that the poetic geography of *The Chimeras* is located in the ancient South (Greece, Italy), the place that allowed the poet to set fantasy and to create myth, while Germany means his maternal and paternal space. All journeys beyond the Rhine River may have the significance a travel transcending death and a quest for his mother's grave. "I never knew my mother, who wanted to follow my father in the war, just like the women of ancient Germans; she died of fever and fatigue in a frozen land in Germany, and even my father could not settle a child's mind at ease. The region where I grew up was full of strange legends and odd superstitions "(Ibid: 244-245). If the North hosts his existential and historical prototype, the South is an elective embodiment of Eden.

The nostalgia for that full season that corresponds to an ideal of beauty can be cured by the metaphor of Italy where pomegranates grow under the warm Mediterranean sun and in the vicinity of Alpine snows. Let us see his northern and southern roots: here lies an antagonistic oscillation, an opposition and a dissension that put a strain on the Nervalian spirit. The entwining of opposites is possible by calling the fantastic vision and, thus, Nerval uses mythical topography – the only one that gives the impression that he can reach the *Centrum,* from where to access the South and the North.

His vital force, restless sensibility driven toward mystery, his plastic imagination of Southerner feed naturally on the Oriental world, seen and described in *Journey to the Orient*. An affinity with the discretion, sophistication and rigour of Oriental art will lead Nerval to an in-depth understanding of those movements which confer the individuality of a race and civilization. The traveller will describe the image of a symbolic Orient and of religious syncretism, in which the original sense of life is manifested, proving the nostalgia of reducing the double contingency of being to unity and "temporal essence."

But as auroral time bursts and splits in divergent times (empirical time and space) by negative symmetry, the original gesture of the traveller to the Orient – in a counter-clockwise direction – diverges into two opposite and complementary impulses: an extroversion in the actual space that the eye scans and gradually envelops and an introversion whose pace is chanted by the steps of the outer journey. Here is how a sunrise is felt: "What a strange thing our life is! Every morning, in this transition state in which reason slowly vanquishes the mad fantasies of the dream, I feel that it is only natural, logical and compliant with my Parisian roots, to get up to see the light of a grey sky, to hear the sound of wheels grinding pavements, in a drab room with edgy furniture, where imagination runs into windows like a trapped insect, and I get left in an awe, each time even more intense, a thousand leagues from my homeland. My senses are slowly awoken to the vague calls of a world that is a perfect antithesis of our world [...] The black sun of melancholy, which sheds dark rays on the forehead of the dreaming angel of Albrecht Dürer, sometimes rises on the bright plains of the Nile, as on the banks of the Rhine, in the cold world of Germany. I would confess that, without mist, dust casts a gloomy veil on daylight in the Orient" (Nerval 1977: 141-142). The palpable, phenomenal Orient is a provisional objectification of the inner space of consciousness cancelled by the empirical journey as they undertake it in progressive

“veiling”. This provisional time-dependent space tends asymptotically toward a "zero point", which rapidly absorbs its identity of "essence".

In contrast to this auroral time, full of healing promises, there lies the nocturnal kingdom. We know that for Romantic writers, night represents the supreme poetic atmosphere for self-absorption and for contact with the transcendent, allowing an experience of feelings in an atmosphere of inner light, which intensifies the darkness outside. In the case of Gérard de Nerval, the problematisation of the exterior nature is doubled by a symmetrical questioning of inner nature. Contemplation and reverie in nature as a space of melancholy (to cover the romantic psyche along with its reflexivity) show the effect of the same reintegration in the whole through a certain state of the deeper self. The dialectical reaction remains that of focusing on oneself through what is called *topophilia*.

The discourse on light is oxymoronic only insofar as it constitutes an ontic ground: material/ immaterial, bright-dark. The thanatic experience confessed in the sonnet *El Desdichado* articulates the dramatic portrait of the hero who lost unity and is dominated by the black sun of melancholy. Nerval discovers his nature of participant to another order, different from the real one, being animated by the thrill of knowing two worlds. "Man, caught in the middle, finds himself drawn to a pole or another and we will see Nerval down in the bowels of the earth, hoping to discover the secret of creation" (Uster 1970: 92). "Star", "destiny", "melancholy", "grave" are words that focus on a hallucinatory world, words-abysses, black suns where the inner turmoil shines. Thus, the melancholy that overwhelms him is tinged by the darkness of death.

Nerval’s black sun governs the perceptive field darkened by symbolic darkness. This star is not visibly shining in the sky, but radiates in the very dreary night engulfing his being, filling the void in his desperate soul. A soul for which the opacity of the mythical sun darkens the whole universe. And as Nerval is trying to perceive the transparency of the heavenly body beyond the opacity of the matter, he is also striving to reach the inner self and look through the accumulated density of its haunting metaphors. Under a parade of Baroque masks, there is always the same persistent identity, conjugated in the first person ("I the misty one, - widower – inconsolable” – Nerval, 1979: 63) and setting the immutable essence of *the same*. To find himself exactly the same in different regions of space and time, he deludes himself with the illusory and pleasant feeling that he is being totally known to him, but risks losing – as demonstrated by Jean-Pierre Richard – the safety of his true identity: self-consciousness: "The proliferation of the same does not remain innocent unless the being displays its masks without having to attach any. For Gérard to escape insanity, the feeling of *ipseity* should have dominated and taken control over his constantly proliferating identity. But things were different: wanting to be *the same*, Gérard fails to be *himself*" (Richard 1974: 75).

Instead of confidently asserting its identity, the Nervalian self will falter and ask questions: the "I am" will succeed the "will I be?", "and" will follow "or", repetition – alternative "Am I Phoebus or Amor? ... Lusignan or Biron? "There is a cold and an inner void felt when reading the sonnet. The scission of a person is performed through Orphic asceticism: "On the lyre of Orpheus appearing with one hand / In moans of a saint and screams of a fairy" (Nerval, *Ibid*). Nerval, affected by a severe nervous disorder, feels himself as double because his being detaches itself and falls behind, delayed in another layer of existence; between feeling and expression, there is a farcture as seen from the somniloquence

of Aurélia: "A terrible thought came to my mind: "The man is double, "I said. "I'm two people" wrote a Father of the Church. The collaboration of two souls has sown this double seed into a body exposing two sides, repeated in all its organs. In every man, there is a spectator and an actor, the one who speaks and the one who answers. The Orientals have seen in these two enemies: the good and the evil genius. "Am I the best? Or the worst?, I told myself. Anyway, the other is my foe [..]" (Nerval 1974: 232). The natural consequence is that mental schism arises together with the breaking of inner continuity, identity becoming duality at all the levels of a being. And thus, "For all sides, at circumference and at the center, Nerval finds himself trapped in his magic circle. Not up, not down, not eccentrically or concentrically, it is not possible to escape from himself. Everywhere he meets the same image of self, a double, a brother-enemy. All exits are blocked; walled under the gates of Salvation" (Poulet 1987: 253).

Nerval's imaginary universe of the sonnet is polarized into two opposite sides: an upper region, bright and celestial, and a lower region, gloomy and demonic. The being, trapped in the middle, is drawn to each pole and, hence, we see the poet crossing the river of hell to discover the secret of creation: "And unabated, twice have I crossed the Acheron" (Nerval 1979: 63). The Nervalian alter-ego suffers from a tragic hallucinatory duality in *Sylvie*, considered by Marcel Proust "a model of diseased haunting" (Proust 1971: 240), but especially in *Aurélia*. The oscillation between divergent states leads to a suicidal swing, which can no longer be censored from the organic fund, constituent of a healthy man.

During another delirious dream, narrated in *Aurelia*, the river of hell could be even Seine: "When I arrived to Concorde Square, I had in set in my mind to kill myself. On several occasions, I headed for the Seine, but something kept me from fulfilling my decision. The stars were shining in the sky. At one point, I thought they would go out all at once, as the candles I had seen in church. I thought that time had run out and we were on the doomsday eve, heralded in St. John's Revelation. I seemed to see a black sun in the desert sky sun and a blood red globe above the Tuileries garden. I told myself, 'The eternal night is beginning, and it will be dire. What will happen when people realize that there is no sun?" (Nerval 1974: 248-249).

Facing eternal becoming, the vanity-seized soul longs for death through the integration in the peaceful movement of the elements and the disintegration in the Great Whole. But Nerval, dominated by dualism and paradoxical in logic and feeling, cannot ask for the total extinction of the universe. More natural for his vitality is the thought of violent death: scenes of his own death are moments of facing real death, which he provokes in order to know its power. However unfailing the seal of death is in his creation, he never believed it to be triumphant over that moment when he grasps it and imposes the desired transfiguration, as it happens during the noctambulist journey of Aurélia, called "the outpouring of dream into real life (Ibid: 213). The conclusion drawn by the writer himself is that "despair and suicide are the result of certain circumstances, fatal for non-believers in immortality, in its agonies and joys" (Ibid: 245-246). Gérard de Nerval shared this belief.

Bibliography

Nerval, Gérard de (1974), *Fiicele focului. Aurélia* (trad. rom. Naum. G. şi Bădescu, I.). Bucureşti: Univers.
Nerval, Gérard de (1977), *Călătorie în Orient* (trad. rom. Slăvescu, M.). Bucureşti: Univers.
Nerval, Gérard de (1979), *Poesii* (trad. rom. Dimov, L.). Bucureşti: Univers.
Jean, Raymond (1964), *Nerval*, Paris: Seuil.
Mureşanu Ionescu, Marina (2008), *Eminescu et Nerval – un intertexte possible*. Iaşi: Institutul European.
Poulet, Georges (1987), „Nerval", în *Metamorfozele cercului* (trad. rom. Bădescu I.). Bucureşti: Univers.
Proust, Marcel (1971), *Contre Saint-Beuve*. Paris: Gallimard.
Richard, Jean-Pierre (1974), „Geografia magică a lui Nerval", în *Poezie şi profunzime* (trad. rom. Ştefănescu, C.). Bucureşti: Univers.
Uster, Heidi (1970), *Identité et dualité dans l'oeuvre de Gérard de Nerval*, Zürich: Juris Druck + Verlag.

LITERATURE AND MULTICULTURALISM

Marian Victor BUCIU, Professor, PhD, University of Craiova

Abstract : I consider multiculturalism can be of interest as a literary theme (fiction, theory), beyond the aesthetic dimension, only as a social, ethnic, political, and religious aspect. Minority, disability, feminism and sexism are both objective and internal realities of the local and mental ethos and not simple chimeras. It is taken into consideration their meta-political understanding within a social and (pluri)cultural frame, which allows and determines improvement, good and right cohabitation, and eventually egalitarian utopia.

Keywords: multiculturalism, interculturality, postculturalism, David Cameron, Adrian Marino

Încă o ideologie în extincție, după extindere: multiculturalismul. Sau care supraviețuiește ca post-multiculturalism, dacă nu chiar în chip de interculturalitate.

Temător de slăbirea militară a Europei, găsind NATO „o organizație muribundă", mediatizatul, şi la noi, George Friedman[1], acuză Germania, poporul german, în termeni nu pe deplin adecvați: „germanii nu au vrut şi nu au ştiut să asimileze diverse populații din punct de vedere cultural, lingvistic, religios şi moral". „Într-o exprimare simplă, Germania revine în istorie." Iată, cred, doar un mod de a spune, oricum foarte întârziat, că Germania, fortificată economic, revine deschis pentru a *face* istorie, după ce războiul mondial o *desfăcuse* de ea, mai mult decât o păţiseră statele de pe axa perdantă. Dar multiculturalismul ar fi trebuit să fie asimilaționist şi nu o largă şi conjuncturală înfrățire culturală, într-o țară ca Germania, care, pierzând războiul politic, dorea să-l câştige, ceea ce a şi reuşit, pe cel economic? (Reuşită care o aşază în poziția cea mai îndepărtată de totalitarism.) Eşecul asimilării ar fi condus la bizarul efect alienant al veneticilor: „Multiculturalismul a dus la înstrăinarea permanentă a imigranților." Iar localnicii germani s-ar fi deznaționalizat şi ei. Ar trebui, ca atare, să se pună punct: „multiculturalismul poate deveni o catastrofă națională". A condus la ciocnirea culturilor: „toată Europa şi o mare parte din lume, în interiorul granițelor lor se confruntă cu lupta dintre culturi". În esență, va să zică, nimic nou, după Samuel P. Huntington, cu *Ciocnirea civilizatiilor şi refacerea ordinii mondiale*. George Friedman se îndoieşte de liberalismul european occidental: „Pentru europeni, multiculturalismul nu a fost respectul liberal şi umanist pentru alte culturi aşa cum se pretindea a fi." Miza liberalismului autentic ar fi fost transnațional(ist)ă: „Multiculturalismul este profund dezbinant, în special în țările care definesc națiunea în termeni europeni, de exemplu, prin naționalitate." Nu împărtăşesc această aprehensiune, pentru simplul fapt că nu socotesc conflictul cultural la cota de primejdie cu a celui economic. Dovadă că nu se produc expulzări de populații iar legătura economică prevalează asupra celei culturale. Altfel spus, economia leagă mai rapid, dacă nu mai firesc,

[1] *Germany and the Failure of Multiculturalism*/*Germania şi Eşecul Multiculturalismului,* în *STRATFOR,* 19.10.2010.

decât (dez)leagă cultura. Slăbiciunile militare ar explica mai clar deruta istorică a conviețuirii multiculturaliste.

Se seamănă acum neîncredere iar culesul n-are cum să fie rodnic. Suntem într-o „economie" de criză generalizată. Cu un deceniu în urmă puteai citi puncte de vedere de largă perspectivă, nu doar subiacent optimiste. Iată doar un exemplu de siguranță, seninătate, într-o perspectivă culturală, istorică, ştiințifică, etică, nu mai puțin democratică, europeană, venit din Turcia[2], ai cărei imigranți, semnificativi şi numeric, au radicalizat politica occidentală: „Oamenii, în general, nu-şi dau seama că Turcia a fost în Europa de mult timp, iar Europa a fost în Turcia în ultimele trei-patru secole. (…) Din punct de vedere ştiințific, avem multe valori comune, iar din punct de vedere etic nu trebuie să exagerăm diferențele. Sunt şi valori culturale comune, mai ales cu Europa de Sud-Est şi nu se poate să existe respect doar pentru o parte a Europei, şi pentru alta nu. Toate statele europene trebuie să împărtăşească aceleaşi valori democratice: respect pentru demnitatea umană, dreptate, transparență, pluralitate, nediscriminare ş. a. (…) Turcia s-a bucurat de democrație de mai bine de o jumătate de secol şi, în prezent, îsi doreşte mai multă democrație. (…) Cu Turcia ca membru al Uniunii Europene sunt mai multe şanse să întregim tabloul țărilor din est, vest, nord şi sud." Era în 2004. Acum, în 2013, după dezicerea politică occidentală la vârf, față de multiculturalism, totul dă la o anume socoteală cu rest, în pesimism, derută, tăcere.

În complexul terminologic

Cultură, multiculturalism, pluriculturalism, interculturalism, transculturalism etc., iată un set de termeni, ca în multe alte configurări, totodată necesari şi relativ imprecişi.

Cultura, deşi fragmentată îndeosebi pe criteriul etnic (multiculturalitatea însăşi fiind, la origine, un produs al etnicității), rămâne sfera de referință generală, înglobând aspecte interumane depline, de ordin emoțional, intelectual, material, spiritual. Aşadar, ea devine expresia totală a umanului. Un umanism cultural străbate istoria omului în pura şi simpla sa deplinătate. Eliminarea unui aspect anterior înseriat sparge şi restrînge, perturbă şi mutilează, sfera culturii. Cultura ajunge expresia rodului întreg. Etimonul latin, *colere*, a cultiva, îl numeşte şi îl cuprinde. Prin colare, cultura se precipită, primordial, într-un mod deviant şi nu transformator, în religie (*religo*, relegare). Zestrea, tradiția, dezvoltarea se află într-un proces de păstrare şi comunicare de sine, dar şi cu noi forme de cultură. Extinderea şi intensificarea lor conțin tendințe de răsfrângere sau hegemonie. Cultura se deprinde, dar ea se poate şi desprinde de natura şi civilizația omului. Desprinderea, în acest caz, nu mai produce uitare sau abandon, însă depăşire întru aprofundare. Cele două fețe accesibile, din sfera culturii, rămân diferențiate, dar nu cu totul opuse: elitistă sau de elită, de masă sau masificată. *Sub-cultura* rămâne fără autonomie (ne)conştientizată, dar persistența îi este dezvăluită de disciplina studiilor culturale, sociologice, marxizante. Socialul ar îngloba politicul, economicul, juridicul şi culturalul. *Contra-cultura*, cultura alternativă, reacționează față de stabilitatea culturală, oricât este de variată.

Artele sunt parte a culturii privită în ansamblu, dar, potrivit evidenței celei mai elementare, culturalul nu se identifică cu artisticul şi nu şi-l subordonează, chiar dacă îl

[2] *Identitate si multiculturalitate. Interviu cu prof. Mehmet Aydin, ministru de stat însărcinat cu afacerile religioase*, realizat de Magda Crăciunescu, cf. internet, în *Arhiva. Academice* – luni, 4 octombrie 2004.

păstrează. *Artificialitatea* îi este culturii consubstanțială. În ştiința culturii umane, antropologia culturală, *artefactele* materiale şi simbolice rezultă din şi se adaugă la valorile de gândire şi la normele comportamentale legitimante. Însă facerea produsului cultural, paradigmele socio-culturale, nu substituie, nici măcar nu intersectează, poetica general sau particular artistică. *Culturalismul antropologic american* desprinde şi privilegiază socialul de natural. *Transculturalismul*, un vechi concept geocultural, zonal, de secol 19-20, unifică şi sincretizează diverse culturi ori numai le constată aspectele comune şi sincretice. El deține un sens opus *multiculturalismului*, similar *interculturalității*, acesta operațional, deci adecvat şi culturii noastre, potrivit lui Adrian Marino.

Multiculturalismul, de la început, n-a fost proclamat infailibil. El a funcționat ca un contract social nescris. Îi era cunoscut potențialul conflictual, dar nevoia economică, contând pe migrare şi nu pe imigrare, l-a neglijat. S-au înregistrat în timp turbulențe, uneori foarte grave, în raporturile umane care exhibă alteritățile. S-a (a)testat discrepanța educațională la dialogul pluricultural. Conviețuirea multiculturală depinde de voință sau nevoință, de la o etnie la alta, dar mai cu seamă de la un ins la altul. Politica Occidentului european față de cultura diversificată şi, parțial, autonomizată etnic, național, spiritual, inițiată după Al Doilea Război Mondial, desfăşurată mai bine de o jumătate de secol, a fost recent, din 2010, declarată, de la vârful politicii continentale, ratată, ca integrare, acomodare, a pluralismului ei. S-a dovedit că imigranții atraşi în procesul de redezvoltare economică nu depăşesc, în masă, (in)adaptarea culturală, începând chiar de la asimilarea unor noi limbi. De la iluzie, multiculturalismul este coborât la deziluzie, la realitate. Eşecul său este doar un capăt al unui drum, căruia îi urmează altul. David Cameron, în Anglia, aflată sub iminența imigrației de populații indezirabile ale Uniunii Europene, pune acum condiții, devine mai atent, lucid, realist, în special, cu asiaticii, musulmanii ori, mai cu seamă, teroriştii. Conviețuirea multiculturală, bazată economic, nu dispare, doar reîncepe, fiind recondiționată. Dacă nu mai este un bun însoțitor social, multiculturalismul rămâne în continuare un rău necesar. Dosit, dar neajuns la o absurdă *de-multiculturalizare*. Însă adus, iată, la un teoretic, simili-conceptual post-multiculturalism. Întrezărit de unii într-o stângă politică descoperită în criză, iar de alții într-o dreaptă europeană care ia culori ori reflexe extreme, întoarsă la naționalism. Acum, prin execrarea multiculturalismului şi a națiunii multiculturale, prin denunțarea negocierii mediată de corectitudinea politică, prin reexaminarea legalismului, integrismului ori, pe viitor, a instituționalismului.

Multiculturalitatea preîntâmpină adversitățile dintre grupuri umane diverse, ajunse pe cale economică şi politică să coexiste pe un termen limitat, conjunctural. *Interculturalitatea* promite şi chiar dispune un comerț cultural mutual, liber, pe o piață socială pluriculturală, de mult sau recent instaurată, într-un contract sprijinit de un realism apt să excludă iluzia culturii unice, legiferând o confruntare mimetică sau emulativă, cu beneficii mutuale. Democratismul, statul de drept, legiferarea, globalismul dincolo de tradiționalism definesc interculturalitatea nu ca (o)presiune, dar ca acceptare. Înregistrăm şi denunțuri ale unui multiculturalism, menționat anterior, în travestiul interculturalității. *Transculturalismul* şi interculturalitatea pun în paranteză, până la a exclude, autonomismul cultural. Cedează cultura politicii culturale şi urmăresc cu un soi de neutralitate activă stabilitatea şi instabilitatea culturală, istoricitatea, abstragerea din semnificație şi nu doar atât.

În conjuncție sau disjunție cu literatura

Îmbrățișat, în felul, la noi, al lui Adrian Marino (în funcțiunea părții ca întreg şi invers, într-o integrare prin identificare, re-cunoaştere universală, per-formare liberă, paşnică), multiculturalismul promite şi dispune o autonomie culturală afirmată, rezistentă, nesubordonată. Abia interculturalitatea, dar numai în măsura în care are… măsură, instituie dialogul, emulația reciprocă.

N. Manolescu[3], cu un deceniu înaintea politicienilor Merkel, Sarkozy, Cameron, denunță multiculturalismul, în neatingere cu arta, literatura, ca maladie şi rătăcire, ca o gravă contradicție, a ideologiei liberale: e antimeritocratic, discriminator, nedrept, rău; e (anti)liberal, căzut în propria capcană cenceptual-pragmatică; se face vinovat de discriminare negativă: minoritarul câştigă dincolo de realitate în disputa cu majoritarul. „Invenție a liberalismului, multiculturalismul s-a întors împotriva lui. Cine doreşte să rămână liberal până la capăt, trebuie să evite această capcană deopotrivă ideologică şi emoțională." Pe scurt, criticul vede prăbuşirea multiculturalismului ca privilegiu, în timp ce triada politicienilor exponențiali îi află neajunsurile în comportamentul celor privilegiați, inițial defavorizați. Buna intenție nu ajunge şi o bună practică. Aceasta mereu bazată pe buna înțelegere. Plasarea păcatului „originar" diferă: în credulitatea liberalistă ori în suficiența naționalistă.

După Virgil Nemoianu[4], primit integral de N. Manolescu[5], se păstrează un tradiționalism peren recanonizant; comparatismul este azi mediatorul metod(olog)ic între globalism şi multiculturalism; umanismul viu sau viabil fiind unul estetic.

Cam prin aceeaşi vreme, pe urmele lui Vaclav Havel („Aceste identități CONSTRUITE de <multiculturalism> reflectă ideologiile grupurilor de presiune care încearcă să transforme sistemul democratiei occidentale într-un cîmp de luptă unde se înfruntă interese particulare> (Havel)."), Ovidiu Hurduzeu[6] crede într-un democratism religios, mistic, transcendent, ontologic, personalizat, libertar, irațional, transfigurat, spiritualist sau sufletist, energetist, anticomunist şi… responsabil. Eşecul democratismului, chiar, era explicat ca fiind restrâns la economic, tehnologic, exclusiva materialitate. Dar şi la iluzoria, vida spectacularitate. Multiculturalismul apare impersonalist şi colectivist. Paseistul, romanticul, pre-raționalistul şi pre-modernul eseist regretă timpul în care românul tradițional asculta de legea (porunca) divină şi nu de aceea strict omenească. Ar resuscita un Ev Mediu umano-sacral, într-o demo-teocrație, la limita anarhismului şi antilegalismului.

Ce rost mai are în această vedere literatura? Prea puțin şi imprecis, trebuie spus, recuperată. Se omite coabitarea literară cu extremismele politice a avangardei istorice şi a suprarealismului, până la ignoratul sau blamatul, azi, neoavangardism, ca experimentalism estetic. Amurgul natural al artei, dacă survine, nu se cade să fie forțat artificial, din afară, ori parazitat de intruziuni sau succedanee ideologice, utopice şi distrugătoare.

> Respiritualizarea științei şi literaturii, în paradigme pre-raționaliste, ar privilegia, idealizând-o, tradiția conservatoare, aşezând într-o nedreaptă paranteză partea diurnă a modernității.

[3] *Despre multiculturalism*, în *România literară*, nr. 31, 1999.
[4] *Globalism, multiculturalism şi literatură comparată*, în *Vatra*, nr. 3, 2000.
[5] *Rolul literaturii*, în *România literară*, nr. 27, 2000.
[6] *Havel şi multiculturalismul*, în *România literară*, nr. 5, 1999.

Prin numeroşi contributori, un anti- sau para-estetism ajunge resuscitat, acum în forme canonizante, național(iste), globaliste (mondialiste), mediatoriste: politic, geografic, etnic-identitar, istorist, în stare „pură" sau mixtă. Iese bine la vedere o diversitate (para)literară. Sub pretextul că esteticul, artisticul exclud identitarul variabil, de la cel etnic la cel geo-politic, au apărut împotriviri ca aceea față de Harold Bloom şi *Canonul occidental* prea hulit. (Inter)culturalul n-a făcut decât să dea extensie, să internaționalizeze, dincolo de contextele naționale, criteriul înglobant al culturalului şi treptata efasare, în arta literară, a criteriului artistic.

Problematica literară nu stă departe, din contra, de ceea ce înseamnă a trăi multicultural, în diversitate, schimbare, evoluție, îmbogățire interioară, într-un mod cosmopolit, cum se spunea cândva, globalist sau mondialist, în largi concepte ideologice contemporane. Plasamentul corect al acestei problematici este în stricta referențialitate, în tot ce înseamnă, la un capăt, legătură, înrădăcinare, origine, iar la celălalt, pluralism (deschidere, totalitate, universalitate sau *multiversalitate*, plurivocitate, politropie, pluriidentitate, plurilingvism etc.).

În concluzie

Constat ca fiind, la noi, în actualitate, un excentrism literar provenit din două direcții, neliterară şi literară, ca atare o (auto)marginalizare a literaturii, adaptată sau adoptată după un literaturocentrism cultural autohton. Consider că multiculturalismul poate interesa şi preocupa literatura într-un fel tematic, aşadar ca temă literară (ficțiune, teorie) extra-estetică, extra-literară, doar socială, etnică, politică, religioasă etc. Minoritate, dizabilitate, feminism, sexism sunt realități deopotrive obiective şi interioare, ale ethosului local şi mentalitar şi nu simple himere. În discuție rămâne înțelegerea lor trans- sau meta-politică, într-un cadru social (pluri)cultural, dialogic, care promite şi dispune ameliorarea, buna, dreapta conviețuire, până la utopia egalitară.

SCHOOL POETRY AND ITS PROPAGANDA DISCOURSE IN THE COMMUNIST ERA

Cosmina CRISTESCU, PhD and Cristina PIPOŞ, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The politicization of culture, art and literature during the Romanian communist regime (1948-1989) is reflected on the content of the literary texts published in the Romanian textbooks for elementary school (grades I-VII/VIII). The role of studying poetry is mainly to form the political consciousness of the pupils, not the literary one. The school poetry, turned into a propaganda tool, is designed to achieve ideological goals.

The poetry present in the Romanian textbooks reflects the intention of the communist regime to change reality according to its ideological claims. Some of the propaganda objectives pursued through lyrical creations are: strengthening the class consciousness (Dan Deşliu – "Lazăr from Rusca" in the Romanian textbook for 6th grade, edited in 1959), deepening faith in communism (Mihai Beniuc – Coat of arms", 6th grade textbook, 1953), education in the party spirit (Victor Tulbure – "Saluting the Party", 3rd grade textbook, 1964), formation of the new man (Nicolae Labiş – "To the Communist", 8th grade textbook, 1981), building a secular communist iconography (Maria Banuş – "Stalin be praised forever", 3rd grade textbook, 1952), mirroring the beautiful republic (Adrian Păunescu – Mother Country, 6th grade textbook, 1989), illustrating the great achievements (Virgil Teodorescu – "The Hydropower from Bicaz V.I. Lenin", 2nd grade textbook, 1952), promotion of nationalism (Ioan Neniţescu – "My Country", 5th grade textbook, 1975), labour valorisation and idealization of the working class hero (Dumitru Corbea – "Labour flower", 3rd grade textbook, 1960) and so on.

All poetry subordinated to the propaganda machine has the function to embellish the reality and to educate young minds in the communist spirit. Through the message it sends, the new poetry is effective in achieving propaganda objectives, thereby legitimizing the totalitarian regime. During the communist era, the poetry studied in elementary school builds on moral, aesthetic, but more prominently, on ideological level.

Keywords: Communism, discourse, ideology, poetry, propaganda, curricula

Introduction

After the establishment of the communist regime in Romania, the single party is faced with the need to put in accordance the cultural and educational apparatus to ideology and to the newly established power relations. One of the goals of the time is to spread culture among the masses. During the communist era, literary creation becomes a tool used to promote and implement a political program. Placed in the service of propaganda, the emerging literature will be appropriate to the sensitivity of the times.

The ideologization of all domains also affected school education. The role of education in the communist society is a privileged one, since it has the mission to disseminate and inculcate the values promoted by the totalitarian regime.

The unique textbook, turned into a propaganda tool, makes its active contribution to the education of students in the communist spirit. Vulnerable to the changes from the public space, the Romanian textbook aims to develop students' aesthetic taste by selecting and

ranking the literary values. The changes in the party' policy will influence the texts chosen to be published in the textbooks.

To make room for the new unique textbooks and for the school curriculum modeled on Soviet example, all textbooks designed before 1947 are phased out. Authors of literary value are replaced in the Romanian textbooks by writers whose texts serve the interests of the single party: "Romanian literature was illustrated by Ion Păun-Pincio, D. Th. Neculuță, Raicu Ionescu-Rion, Alexandru Sahia (for the past) and by A. Toma, Dan Deşliu, Maria Banuş, Mihai Beniuc (for the present). Through this series of infamies, the Romanian literature has been removed from school and from the consciousness of young people."[1]

The poetry published in the Romanian textbooks between 1948-1989 is effective in achieving propaganda objectives, thereby legitimizing the totalitarian regime. Valuable poets are present in the textbooks together with the makers of communist poetry that doesn't have any literary value. The communism lacks aesthetic assessment of the poets, the only important rule for publication and presence in the textbooks is the reflection in the works of the communist values.

Correlating the children's poetry published in the Romanian textbooks with the single party policy, we can distinguish two periods of time: 1948-1964 and 1965-1989.

The mimetic attitude towards the Soviet model can be noticed in all domains in the first years of communist regime in Romania. The ideological alignment of our country was closely related to the Sovietization campaign and, therefore, in the textbooks published soon after 1948, one can find texts that glorify the Soviet Union, the Bolshevik heroes, Lenin or Stalin – the "brilliant" teachers of the working class. The poetry chosen for the textbooks reflects the intention of the communist regime to change reality according to its ideological claims. Some of the propaganda objectives aimed by lyrical creations are: strengthening of the class consciousness, promoting internationalism, deepening faith in communism, education in the party spirit, the denonciation of the class enemy (the kulak, the owner etc.).

After 1962, Gheorghe Gheorghiu-Dej began to lead a prudent nationalist policy, which will be continued by his successor, Nicolae Ceauşescu. The demarcation from the Kremlin's indications will be translated into promoting National-Communism. The texts published in the Romanian textbooks during Ceauşescu's regime will serve this purpose of educating students in a patriotic spirit.

Although between the two phases there are differences regarding the topic of the poetry (issues approved in the first period are replaced later with themes in the socialist spirit) or the published authors (from party's favourites, some poets will entirely disappear) a common element remains very much alive in poetry – the party spirit.

School poetry and its propaganda discourse between 1948-1965

Many of the poems published in the Romanian textbooks for elementary school have a combative, utilitarian, militant purpose. Some false values are inoculated through literary texts and the textbook contributes to the "classicization" of the living authors of school poetry.

[1] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010, p.59.

Some poems published in the textbooks between 1948 and 1964 aim at strengthening the class consciousness. These texts exemplify the theories of Marx and Engels about world and society, aiming to raise the proletariat to their own class consciousness: "The mechanism of species evolution was explained by the struggle for existence and the mechanism of human history through the struggle between races or the class struggle."[2] The vehemence of the tone is high, the poems urging to hatred against the class enemy and to relentless vigilance.

"There are still goals and heights! We will fight without fear / Together with sister nations that have given us new missions. / Peace we want, and a proper living! / If on the way still track cruel undead, hungry wolves - / Let's crush them, flying from victories to victories. / / People, keep the brakes / In your strong hand / Long live the Romanian People's Republic!"[3] (A. Toma - *Song for Romanian People's Republic*)

Another objective of propaganda pursuit through school poetry is to denounce the wickedness of the society based on "exploitation of man by man". This phrase of social injustice is very dear to the Marxist theoreticians. Proletarians must join forces to get rid of class antagonisms and of the competitive climate in capitalism. Gheorghiu-Dej's report on the Constitution draft did in the Grand National Assembly on April 9, 1948 stated in this regard: "The situation of the workers in the bourgeois democratic countries is characterized by unrestrained exploitation and lack of real rights and freedoms."[4]

"A mother near her baby longing, / Turned two withered eyes, with-bitterness, / Like two complaints into the sunset. / / You go, holy messenger! To say that the world dies / In the fight for love and bread - / And bring your counsel with your dawn tomorrow!"[5] (A. Toma - *Vespers*)

After denouncing the exploitation of the proletariat in the past, several poems aim to strengthen the faith in communism. Thus, some poetic texts are dedicated to communist heroes devoted to the cause and having extraordinary biographies: "Become legal with a small number of members and a dubious national component, the Party needed to be legitimized by a respectable past and as many heroes. The communist calendar filled quickly enough with a small but satisfactory number of martyrs, whose heroic story ought to be known and relived with fervor…"[6]

"And heaving broken the lower back, leaning on it / Bloody in the night which tightens / Vasile Roaită seems - a red flag, / On drowned in blood Grivița."[7] (Alex. Şahighian – *The Hooter of Vasile Roaită*)

In order to strengthen faith in the party's ideology, the cult of Communist heroes is associated with the holiday poetry, dedicated to representative events for the communist historiography.

---

[2] Lucian Boia, *Mitologia ştiinţifică a comunismului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 49.
[3] *Limba română. Manual unic pentru clasa I elementară*, Editura de Stat, Bucureşti, 1950, p. 89.
[4] Gheorghe Gheorghiu-Dej, *Articole şi cuvântări*, Editura Partidului Muncitoresc Român, Bucureşti, 1951, p. 165.
[5] *Limba română. Manual pentru clasa a VI-a*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1953, p. 23.
[6] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010, p. 122.
[7] *Limba română. Manual unic pentru clasa a VII-a elementară*, Editura de Stat, Bucureşti, 1949, pp. 278-279.

"The brave Soviet soldiers / shatter gates, shatter barriers / and in line with the victorious / battle released ours! / / It has been many years since then ... / Years of struggle and work. / We all fondly started, / both the old and the grandchildren, / to raise to bright horizons/ New Country from ruins! / And in front of them as a flag / stands our dear Party!"[8] (Marcel Breslaşu – *August, 23*)

Trying by all means to inspire the youngest members of society the attachment to communist values, the school poems depicts the realities of the times with optimism. The poetry dedicated to the great transformations of the socialist republic mirrors in fact the forced industrialization and urbanization of the country.

"But now, in Bicaz, / The diligent worker / Built a high barrier / For the sprightly wave. / / It will fall in large waterfalls / The tide into the turbine / And the engines will change / Its power into light. / / From hydropower - then - / Heart of the country - / Will glow a new sun / Off over the horizon."[9] (Virgil Teodorescu – *The Hydropower from Bicaz "V.I. Lenin"*)

Educating the party spirit, another important goal of the poetry published in the textbooks, reflects the ideologization of the Romanian education. The poems capture the tireless vigilance of the party and its role in building the communist society. In reality, we are talking about a totalitarian regime in which the single party exercises absolute control over all spheres of public life.

"You were shield, and sword, / to protect our hearth' fire, / From those with swastika to spur / Planted to people in the ribs. / / You are our guide and book / Teach us, dear father, / And what to do next, / And how to go forward!"[10] (Mihai Beniuc – *To the Party*)

Propaganda discourse keep alive in the textbooks worshiping the fathers of Marxism and the communist leaders.

"Never mankind did not know such a man, / like a lightning he broke forever history / separated the bloody past of suffering, / from the heroic happy future! - / Lenin – the Party of Bolsheviks shaper / the builder of communism."[11] (Radu Pădure - *Lenin*)

If Marx, Engels and Lenin occupy highly visible positions in the school lyric, Stalin is worshiped by March 1953. Thereafter, the fourth classic of Marxism will be removed from the textbooks without remorse. We quote from the "Declaration of April" made by the leader of Communist Romania, Gheorghiu-Dej, condemning the cult of Stalin's personality: "Our party considered fair the critical analysis of personality cult made by the 20th Congress of the CPSU, giving high praise to this analysis, and underline the need for the Congress to enforce the consistency of the Leninist norms in the party's life and in the world's communist movement."[12]

Few poems are dedicated in the Romanian textbooks to the first national idol, Gheorghe Gheorghiu-Dej. Eugen Negrici's hypothesis is relevant: "If he survived, the real

[8] *Citire. Manual pentru clasa a IV-a*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1960, p. 16.
[9] *Limba română. Manual pentru clasa a II-a elementară*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1952, p. 74.
[10] Elena Dărmănescu, Gheorghe Ghiţă, *Limba română. Manual pentru clasa a VI-a*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1959, pp. 10-11.
[11] *Limba română. Manual unic pentru clasa a V-a elementară*, Bucureşti, Editura de Stat, 1950, p. 147.
[12] *Declaraţia cu privire la poziţia PMR în problemele mişcării comuniste şi muncitoreşti internaţionale,* în „Scânteia", anul XXXIII, nr. 6239, duminică 26 aprilie 1964, p. 3.

confidence that the population had acquired after 1964 in his his patriotism, would have certainly made him the subject of a strong adulation."[13] The names of the "apostle of faith"[14] in communism will be replaced in order to strengthen his personal power in the late 60s to Ceauşescu's name.

Poetry in the service of propaganda values labor and idealizes the working-class hero. Achieving these ideological goals through literary texts materializes the communist morality according to which the duty to work is a matter of honor and a consequence of the exploitation disappearance. Participation in competitions to increase productivity at work is the origin of the stakhanovite movement. Virgil Teodorescu offers in one of his poems a local version of Alexey Stakhanov: "Vasile Vlad is known / To be a skilful worker / And his hands do not rest a moment / and do not waste mortar. / And one can always see him. / In the capital he built / schools, homes and hospitals. / During a single shift, / From dawn till noon, / A wagon of brick he places/ in the masonry."[15] (Virgil Teodorescu – *The Famous Mason*)

Another goal of school poetry is promoting peace among peoples. In the communist epoch the initiation of peace campaigns under the pretext of saving humanity hide an anti-American propaganda.

"If you lend your ear, you can feel, you can listen / The word of peace as crosses - / It is sung by many people, / Revived cities / Tall poplar, gurgling, / Which grows close to my window, / And by the fields as a rug / And by the red flower in the pot."[16] (*Peace to homeland!*)

School poetry and its propaganda discourse between 1965-1989

The partisan attitude characterizes the school poetry published in textbooks between 1965-1989. Assuming a necessary (in the epoch) political responsibility, the poets approved by Ceauşescu's regime create texts that reflect adhesion to the communist principles. Some propaganda objectives of the school poetry are common to the prior period, others almost entirely disappear. It is noteworthy, however, that the voice of poetry no longer keeps its vehement and aggressive tone.

School poems compete to capture the power and majesty of the party. By educating the party' spirit the authorities aimed at transforming the future citizens of the socialist republic in faithful executants of the state policy. Party's monolithic power, its omnipresence, its absolute control in both humanistic and scientific fields are captured by the famous "thesis" of Ceauşescu (July 6, 1971): "it will strengthen the management and control of the party in the political orientation of the educational activities to promote to the masses our party ideology, its Marxist-Leninist policy, to increase combativity against bourgeois ideology influences, retrograde mentalities, foreign to the communist ethics principles and to the party spirit."[17]

---

[13] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Editura Fundației Pro, Bucureşti, 2006, p. 76.
[14] Idem, *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitație şi propagandă*, Editura Pro, Bucureşti, 1995, p. 350.
[15] *Limba română. Manual pentru clasa a II-a elementară*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1952, p. 100.
[16] *Citire. Manual pentru clasa a IV-a*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1960, p. 81.
[17] *Propunerile de măsuri prezentate de tovarăşul Nicolae Ceauşescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*, în „Scânteia", anul XL, nr. 8839, miercuri 7 iulie 1971, p. 1.

"In lift my head to the red flag, / It is purple as my red tie / That waves on my still small chest, / In which it beats a pure heart. / / And from the depths of my soul, / I bring my warmest greetings / To the party whose flag so will I / take it tomorrow to the peaks, ahead."[18] (Victor Tulbure - *Praise the Party*)

Although Ceauşescu "insisted that the party's leadership remains the fundamental principle of Romanian socialism"[19], the power belonged only to him. The pious cult of the leader is obvious in the textbooks. The communist poets compete in dedicating "the great man" odes and hymns.

"Under his forehead gather constellations / Of dreams for those who are or come, / Making this nation a strong way, / Proprietor over its own destiny. / / […] He reveals the golden age / And in the front of everyone is him."[20] (Mihai Beniuc – *The Son of Homeland*)

Party relies on promoting nationalism in school poems that glorify the revolutionary victories. Many poems published in the textbooks aimed at cultivating patriotism, associated with the national symbols like the flag or the emblem.

"Blue is the sky in the distance, / With yellow stars I play, / And red is the blood which/ It is burning in our hearts. / / [...] Praise be, Romania, / The Party rises you in flight! / Forever be your colors / Worn in the tricolor flag!"[21] (Eugen Frunză – *The colors of freedom*)

Another important objective of the period is the formation of new man, with high socialist consciousness. The antiintelectualist obsessions emerge from this poems, the new man being the worker, the peasant, the soldier. The proletariat "is credited as being the progressive class of society, with an advanced consciousness. The intelligentsia, however, must be constantly monitored, because it is always in danger of betraying the progressive ideals of humanity (ie the Communist Party), being corrupted to the petty-bourgeois tranquility or to Western imperialistic propaganda."[22]

"Your silent steps, heavy, pass / Over the still wet and cold lands,/ Human feelings seeme to resurrect in the ground, / To catch your frantic song."[23] (Nicolae Labiş – *To the Communist*)

The learner is not an individual, but an integral part of stratified structures. The youngest members of communist society are enrolled in civic organizations for children (The Falcons, The Pioneers Organization) or for youth (Communist Union of Youth).

"I am much shorter than cherry trees in bloom, / With poplars I do not dare to compare myself, / But my dreams can fly / With eagles above a cloud. / / [...] The red flag plays over my forehead, / The tie over my shoulders, ardent, - / And I'm like a mountain peak, / When it is kissed by the sun at dawn."[24] (Ion Brad – *The Pioneer*)

---

[18] Constanța Iliescu, Silvia Nichita, Victoria Petrescu, Stela Popescu, *Citire. Manual pentru clasa a IV-a*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977, p. 5.
[19] Vladimir Tismăneanu, *Fantoma lui Gheorghiu-Dej*, Editura Univers, Bucureşti, 1995, p. 96.
[20] Marin Toma, *Limba română. Lecturi literare. Manual pentru clasa a VII-a*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1988, p. 8.
[21] Elena Constantinescu, Maria Vărzaru, Emilia Zarescu, Elena Sachelarie, *Limba Română. Manual pentru clasa a II-a*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1988, pp. 56-57.
[22] Sanda Cordoş, *Literatura între revoluţie şi reacţiune*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, p. 146.
[23] Dumitru Săvulescu, *Limba română. Lecturi literare. Manual pentru clasa a VIII-a*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1988, p. 147.
[24] Graziella Ştefan, Vladimir Gheorghiu, *Limba română. Lecturi literare. Manual pentru clasa a V-a*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1982, pp. 101-102.

Mirroring the beauties (and wealth) of the socialist homeland is subject of exaggerations. The propaganda discourse conveys important aspects of communist society (building sites, farms, canal, hydroelectric plants), praising the implementation of party politics. Working people enjoy the great achievements of socialist times (Casa Scânteii, The hydropower "V.I. Lenin", the Danube-Black Sea Canal etc.) and benefit from them.

"New sites emerge on the horizon, / Haughty city of light; / And songs can be heard and youthful rumor, / And the moon clings to the branches... / / And I seem to see gleaming to the windows / The morning stars of our Bistrița ... / From charmed sights I embrace you / O, times of masterly works!"[25] (Eugen Frunză - *When the branches are bending*)

Conclusions

Much of the lyrical production present in the textbooks is characterized by lack of artistic ambition, inconsistency in the quality of writing, versification of common places, abandonment of value criteria. School poetry is used by the political power in order to achieve propaganda goals. The poetry published in the textbooks lacks lyricism: the creation of historical inspiration is limited to simple retelling of events, the lyric that captures the great achievements of the communist times is written in a journalistic style, the poems that reflect upon the Communists fight turn into political manifestos.

The formative nature of education in schools is overshadowed by its informative and propagandist character. The texts published in the textbooks from the communist era demonstrate the political dirigisme into creation. The manipulation techniques are obvious even to the questions at the end of the lessons or in homework.

The presence in the textbooks, editing and republishing in very large print runs, the acclamations of media, the translations into other languages, the awards received, the social status will contribute to the classicization of the Romanian poets who published in the communist era.

Bibliography

Boia, Lucian, *Mitologia ştiinţifică a comunismului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011

Citire. Manual pentru clasa a IV-a, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1960

Cordoş, Sanda, *Literatura între revoluţie şi reacţiune*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002

Dărmănescu, Elena; Ghiță, Gheorghe, *Limba română. Manual pentru clasa a VI-a*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1959

Declarația cu privire la poziția PMR în problemele mişcării comuniste şi muncitoreşti internaționale, în „Scânteia", anul XXXIII, nr. 6239, duminică 26 aprilie 1964, p. 3.

Gheorghiu-Dej, Gheorghe, *Articole şi cuvântări*, Editura Partidului Muncitoresc Român, Bucureşti, 1951

Iliescu, Constanța; Nichita, Silvia; Petrescu, Victoria; Popescu, Stela, *Citire. Manual pentru clasa a IV-a*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977

[25] Tanța Munteanu, *Citire. Manual pentru clasa a IV-a*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1988, p. 128.

Limba română. Manual pentru clasa a II-a elementară, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1952
Limba română. Manual pentru clasa a VI-a, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1953
Limba română. Manual unic pentru clasa I elementară, Editura de Stat, Bucureşti, 1950
Limba română. Manual unic pentru clasa a V-a elementară, Editura de Stat, Bucureşti, 1950
Limba română. Manual unic pentru clasa a VII-a elementară, Editura de Stat, Bucureşti, 1949
Munteanu, Tanța, *Citire. Manual pentru clasa a IV-a*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1988
Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010
Idem, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Editura Fundației Pro, Bucureşti, 2006
Idem, *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitație şi propagandă*, Editura Pro, Bucureşti, 1995
Propunerile de măsuri prezentate de tovarăşul Nicolae Ceauşescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii, în „Scânteia”, anul XL, nr. 8839, miercuri 7 iulie 1971, p. 1.
Săvulescu, Dumitru, *Limba română. Lecturi literare. Manual pentru clasa a VIII-a*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1988
Tismăneanu, Vladimir, *Fantoma lui Gheorghiu-Dej*, Editura Univers, Bucureşti, 1995

ON THE CREATIVE ROLE OF IMAGINATION IN JEFFREY EUGENIDES' *THE VIRGIN SUICIDES*

Maria-Miruna CIOCOI-POP, Assistant, "Vasile Goldis" Western University of Arad

Abstract: Imagination is one of the most important gifts that man posses, but also a vast domain characterized by ambiguity. It goes without saying that in literature, the "mind's eye" can be the leading force behind the author's intentions. But more seldom does one come across literary characters whose identities are altered by imagination. The aim of the present paper is to underline the creative role of imagination in Jeffrey Eugenides' novel "The Virgin Suicides"; the way in which imagination not only foreshadows the characters' reality, but creates it and offers various angles of analysis.

Keywords: imagination, imaginary, female characters, creative force, fiction

"A narrative voice allows you to say things you couldn't otherwise. It frees you from the prison of the ego and the limitations of habitual thinking. One of the great mysteries of writing fiction, and one of the greatest pleasures, is the discovery of a voice that opens up a channel to impersonal, but specific, knowledge." These are the words of Jeffrey Eugenides while interviewed by James Gibbson for The Paris Review; an utterance as rich in its meaning as its implications. Novels are the epitome of literature: a genre for the most part loaded with imagination, rich in creative force, a type of literature where the author, at his best, releases all strings and surpasses every single limit of real life; a place where the "all persons fictitious" disclaimer is a piece of evidence of how real life is much more than the muse of a literary work. In a world where voicing your opinions is as hazardous as not speaking your mind, creating a narrative voice is the safest way to put forth truths that you might otherwise not utter. A literary universe can be everything that the actual world is, but it does not know fear, nor limits or imposed rules. What Eugenides points out in his statement is precisely the fact that writing fiction and creating a character who can voice out nearly anything, is not only a liberating act of creating fiction but an almost, I dare say, cathartic action of putting forth knowledge about the humanity.

In fact, it is precisely to knowledge - knowledge of the self- and its relationship with the imagination and the imaginary that I would like to refer to in this first part of my paper. To what extent does the imagination have an impact upon the self? How much can the imagination influence mental processes? How deep is the relation between imagination and consciousness and in how far can it affect or define the human being? And it is needless to say that imagination plays a huge creative role. I will try to answer all of these questions by referring to Sigmund Freud's theories about the working of the mind, with regard to the female characters in Eugenides' novel *The Virgin Suicides.*

In his essay 'Beyond the Pleasure Principle', Sigmund Freud states the following: "If such a dominance existed (i.e. the dominance of the pleasure principle over the course of mental processes), the immense majority of our mental processes would have to be

accompanied by pleasure, whereas universal experience completely contradicts any such conclusion" (Freud, 90). In other words, the complex progressions of the psyche seldom produce pleasure, at least when referring to the association of the mind with the factual world. The psyche is a particularly significant aspect in Jeffrey Eugenides' novel *The Virgin Suicides.* The story is focused on the suicides of five sisters who live in Michigan during the 1970's. The point in time, the historical context, might be one of the reasons why the girls' suicides have had such a deep, almost captivating impact upon their neighbourhood. The experimental feature of the novel is its first person plural narration. The story is told through the eyes of a group of boys, who recall the events of the girls' short lives. Enclosed by their parents within the protective shelter of their home, away from the unmoral, unethical and inappropriate outer world, secluded from society and even taken away from school, the Lisbon sisters find themselves having to create a universe of their own, but at the same time struggling to lead a normal life, trying to artificially sustain a linkage to the outer environment.

The only escape for these five prisoners is their imagination – the single source of pleasure of the mind. But Freud states that the pleasure principle is appropriate only at a primary level of the mental apparatus, while "from the point of view of self-preservation of the organism among the difficulties of the external world, it is from the very outset inefficient and even highly dangerous" (Freud, 10). Ironically enough, imagination, or the pleasure of the mind, is lethal to the five female characters of Eugenides' novel. The Lisbon girls are kept far away from any potential difficulty of the external world, but not far enough from their own mental imagery. Can one's imagination truly be harmful or even destructive? Imagination means creating, fancying, visualizing and ultimately: bringing into being. The five young female characters decided to put an end to their still fragile and tender lives.

Nonetheless, the saying "mens agitat molem", the mind moves the matter, fits like a glove in these circumstances. The creative force of imagination is what kept the young Lisbon girls trying to live, but it has also brought them the end. The Lisbon girls-case is a typical instance of what Freud labelled as "neurotic unpleasure", or pleasure that cannot be experienced as such. Devoid of an external life, they had to channel their energies into thinking, by creating mental images and circumstances that could not actually come true. Some might say that too much imagination and too little freedom was what brought the end upon these five girls. But might it just be that imagination as a creative force actually freed them from their constraints? *The Virgin Suicides* is such a flamboyant, yet bizarre novel, that it has been categorized, more often than once, as a kind of prose-poem. Also, the Updike-fashion of setting the novel in a suburban environment is what transforms Eugenides into a literary dare-devil, to say the least. When the novel was first publisheded, writing about the suburbia was "undignified", as the author himself states in his interview for the Paris Review.

However, apart from being an unconventional setting, the suburb plays a huge role in the tragic development of Eugenides' female characters. The five girls are experiencing adolescence, with its innate boisterousness and outburst of impulses and desires, in a small industrial home town, soon to be stricken by riots; which could not be any further apart from an ideal location where to experience the tumultuousness of the teenage years. The author's choice of setting the plot in Detroit was far from accidental: "*That* was what I was really writing about. I had imagined a family of suicidal sisters, five brief lives, and I'd put them in

an atmosphere of ruin and decay—the dying automobile plants, the dying elm trees—but the source of all this, psychologically and emotionally, had to do with the impermanence of everything I knew as a child", says Eugenides in his interview with James Gibbson. Needless to say that the surroundings of and individual influence him or her tremendously, and this is all the more so true in the case of young people. The Lisbon sisters, born into a conservatively religious family and far from being born with a silver spoon in their mouths, struggle to find an identity that is impossible to achieve given the context, a fact which arouses neurotic unpleasure and ultimately leads to disappointment. And here is where the creative force of imagination plays its part.

In his poem entitled *Two Part Prelude,* William Wordsworth pleads that during childhood, creative imagination is in its commencement; that childhood is an important milestone in the future development of creative thinking. Furthermore he points out that a child is the uncontaminated type of adult, who lacks prejudice and is thus able to achieve pure imaginative and creative thinking – two fundamentals that ultimately lead to inner growth; which means that adolescence is the transitional stage where creative imagination transcends from origination to maturity. Thus, the five female characters in *The Virgin Suicides* are experiencing a moulding stage of creative thinking, which they are forced to perfect too soon as they find themselves trapped within the borders set by their family, society, surroundings and eventually by themselves. Lacking a social existence, they live a life lead by the force of their own elegiac imaginations. Even though the five young women are silenced by their parents and depersonalized, they manage to conserve their individualities, which are rendered by the author in such an impeccable manner, that the novel has frequently come across as a feminist narrative. Suicide in literature is often a expression of liberation or resistance. If historically or psychologically speaking, suicide was considered a form of female hysteria or madness, in literature suicide is often a means of concealed revolt. Naturally, this is a possible interpretation for Eugenides' suicidal saga as well, but the characters are so serene, self-confident and schematic in their apparently desperate process of ending their lives, that the entire phenomenon does not seem frantic at all, but a perfectly planned procedure, engineered by their imaginations and conducted flawlessly.

Coming back to the creative force of imagination, Einstein, the greatest physicist of all time, has also been interested in the working of imagination and said: "I come close to the conclusion that the gift of imagination has meant more to me than any talent for absorbing absolute knowledge" (Calaprice, 22). "The *gift* of imagination" is the engine that keeps the girls alive. The example is, of course, broadened; the girls are far from absorbing absolute knowledge, but as far as the knowledge of the self is concerned, imagination is the only vigour in their artificially sustained lives – imaginary lives. Imagination plays an important role throughout the entire length of the novel, which substantiates its existence as a Leitmotiv. The first person plural narration is highly subjective, despite the multi-perspectives, the narrative authority overwhelms all the other character's voices to such an extent that the Lisbon sisters are silenced once more and portrayed as illustrations of the female enigma. The creative force of imagination is just as significant a mechanism for the male characters, the narrators, who create mental images of the girls; who become obsessed with them, and despite their almost scientific research methods of observing the sisters, gathering material about them - the so called exhibits - despite any of the girls' trials to seem normal, filter the sisters'

images through their imaginations and search for obscurity and mystery in the simplest of the girls' behaviours. The narrators' infatuation with the girls transforms into a dream-like neighbourhood adventure of chasing after mythical creatures that they themselves have created. When given the chance, at the prom or at their party, the girls behave like typical adolescents, dancing, trying to have a good time and socializing. But this is not the image that the narrators are looking for. They are ignoring this conduct, lest their daydream would end.

"The pressure by unsatisfied instincts" (Freud, 11), due to their incarceration and loss of freedom, is to a great extent the reason for the Lisbon sisters' tragic deaths. Nevertheless, this particular case is one of those instances where the lack of freedom leads to sovereignty of the imagination. Emotionally suppressed by the same burden, the girls encapsulate one another's personalities and through the power of creative thinking, come to function as one single entity. When reading Cecilia's diary the boys say the following: "she writes of her sister and herself as one single entity", making it difficult "to identify which sister she is talking about" (Eugenides, 42). Under the weight of the same repressed feelings, Eugenides' five female characters can be perceived as a mythical creature, with five distinct personalities molten into one single spirit, who ultimately chooses to escape its cage by dying. Nevertheless, the sisters' suicides are a way of expressing themselves in an otherworldly society which they are not allowed to join.

At this point I suggest another approach to the subject of the creative role of imagination in Eugenides' *The Virgin Suicides,* namely the working of the mind in children's play. In his essay on the pleasure principle, Freud analyzes this complex process and comes to the conclusion that playing is an enactment of real life; that "children repeat everything that has made a great impression on them in real life, and that in doing so they abreact the strength of the impression and make themselves master of the situation" (Freud, 17). But on the other hand, Freud notices, children's play is "influenced by a wish that dominates them the whole time – the wish to be grown-up and to be able to do what grown-up people do" (Freud, 17). It is known for a fact that adolescence is a particularly challenging phase, for the reason that self-identification is rather problematic in this stage: the individual finds himself or herself in a "hermaphroditic" juncture – one where he or she is both characterized by child-like and adult-like features. It is the case of the Lisbon girls as well, who apart from struggling with problems of self-consciousness, typical of adolescence, are entrapped in their home and held back from the one essential characteristic of any adult human being, which is the ardent need to socialize. Their repeated suicidal attempts can be interpreted, from a Freudian point of view, as a childlike play, or in other words as an attempt to act like grown up women who take decisions of their own. Since their entire existence has been dominated by the figure of their mother, who has taken even the most basic of decisions regarding the girls' very subsistence, ending their lives is the single decision that the girls make for themselves, in their attempt to "make themselves masters of the situation". Playing is almost always imaginative; aside from being an acting out of real life conditions, it requires a great deal of creative thinking. Leading a life of imprisonment forces the girls to create an existence of their own via their imagination. Deciding to end their lives in such tumultuous manners is the sole creative, individualistic decision that they allowed themselves to take, the only means for their authoritative creativity to come forth.

From the very beginning of the novel it strikes the reader that the characters will have a tragic ending: "On the morning the last Lisbon daughter took her turn at suicide (…)" (Eugenides, 3). The reader is going to find out later that life has been much more dreadful than death in this case. Which brings me to my next point, namely that imagination and creativity alter the status of decease in the novel: rather than being a loss, it is a regaining of status, in the sense that suicide is no longer a cry for help or an act of rebellion, like in most cases, but a passing from the imaginary life that the Lisbon sisters have lived to a transcendental space of freedom. Suicide is no longer regarded as an ending but as a way of coming into one's own: rather than living a life within the walls of their rooms, they choose to create an escape from captivity into autonomy through death and thus suicide becomes an act of self-government, self-sufficiency and self-rule. Death can be interpreted as an act of creation in *The Virgin Suicides,* which clarifies the choice of words in the title. Defining the girls as "virgins" is not only a way of referring to their biological state of sexual inactivity, but also an evident reference to the Virgin Mary who has given birth to a son destined to die at the blossoming of age. Furthermore, the almost oxymoronic choice of words in "virgin suicides" symbolizes the dichotomy of death and life, of purity and impurity, of wholesomeness and sin. Through the Lisbon girls' deaths the unconscious becomes the conscious and the suppressed is converted into the exteriorised.

Undoubtedly, the premise of suicide in Jeffrey Eugenides' novel *The Virgin Suicides* is by no means seen as a primitive, unconscious act but a creative expression of the mind's eye. The five female characters live in a reality which is governed by imagination; a reality which is defined by their own mental imagery, as well as by the mystical aura that the narrators cast upon them. The novel can be interpreted in many ways, be it from a feminist or psychoanalytic point of view, taking gender studies or the historical perspective into account. What remains unaltered is the unmistakable dream-like mood of the novel; which makes me asseverate that imagination in general and its creative force in particular are significant interpretative milestones in this particular novel. Authors are more or less imaginative when creating a character, but what must be underlined here is the fact that through the creative power of imagination, Eugenides' characters are more than bare receptacles waiting to be filled in by the writer's voice, but become symbols for freedom of the mind.

Bibliography

Calaprice, A. *The Expanded Quotable Einstein.* Princeton University Press, Princeton, 2000
Eugenides, J. *The Virgin Suicides.* Bloomsbury Publishing, London, 2002.
Freud, S. *Beyond the Pleasure Principle.* Butler and Taner, Great Britain, 1962
Gibbson, J. *Jeffrey Eugenides, The Art of Fiction, No. 215.* Available at http://www.theparisreview.org/interviews/6117/the-art-of-fiction-no-215-jeffrey-eugenides,1 November 2013
Giora, R. *Feminist Awareness and Narrative Change: Suicide and Murder as Transitional Stages toward Autonomy in Women's Protest Writings.* Israel Social Science Research. 12-1 (1997). 1 November 2013

Shostak, D. *A Story We Could Live with: Narrative Voice, the Reader, and Jeffrey Eugenides 'The Virgin Suicides'.* MFS Modern Fiction Studies, 2009
Wordsworth, W. *The Two Part Prelude, Available at* http://www.bartleby.com/145/ww287.html

THE MUTILATION OF THE ARTIST AS A YOUNG WOMAN

Daniela MOLDOVEANU, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Sylvia Plath's style, rich in metaphor, symbols and myth, stands out for the art of rendering the impression of sincerity or authenticity, in spite of the fact that she makes use of the most refined literary techniques and conventions, thus revealing the strong interrelation between fiction and biography. While the "real" world undergoes an ample process of fictionalization in her poetry, the personae - whose voice is often on the verge of hysteria - becomes more and more real, therefore the elements which get to influence her dynamic visions build their own strategies of sabotage confirming, once more, that "the blood-jet is poetry". Sylvia Plath - one of the most important as well as controversial poets of her generation - successfully managed to illustrate in her "flesh and blood"-like verse the close-to-the-skin resonance and self-induced tension of the confessional paradigm.

Keywords: Sylvia Plath, confessional poetry, impression of sincerity, self-induced tension, "flesh and blood"-like verse

Born on October 27, 1932 in Boston, Massachusetts, the American poet Sylvia Plath, who was adopted, during her University years in Cambridge, by the English literary circles, became one of the most appreciated, but also controversial representatives of the confessional poetry. Together with Anne Sexton and John Berryman, if we refer strictly to the circumstances of her death, Sylvia Plath guides the poetical fiction to the point on which it blends with reality, thus writing her volumes (especially the last one – **Ariel and Other Poems** – issued posthumously in 1965) from the perspective of a long before announced death which was also performed in 1963.

Seen in retrospection, from this point of view, the shadow of a morbid existentialism floats, ever since, over the literary destiny of our poet, and this fact generated a lot of speculations and legends regarding Sylvia's life and death. But no matter how things were or might have been, her literary work is important for and through itself, independently of the aura of obscurity that surrounds man in social, psychological, emotional or spiritual circumstances and which extended, inevitably, over Sylvia Plath's paper identity.

And because the paradigm preferred by Sylvia praises personal life data, biography and confession as starting point in literary fiction unwinding, some information about the events that are supposed to have influenced the writing of numerous poems, now, famous for the acuity of the poet's feelings and lucidity of their description, are necessary.

Remarkably precocious inside and outside the artistic sphere, Sylvia Plath had one of her poems published for the first time in children's section of *Boston Herald*, when she was eight. This fact leads us to the conclusion that for her, poetry is more than a simple artistic convention; it is the native, basic language the way Eugenio Coşeriu describes it and through which one communicates with the exterior world and reasons about it, at the same time taking distance from the limiting parameters of a ready-made reality.

It's just that, on the road, the child's game will impeccably turn into a surviving strategy in spite of the poet's being – thus reflecting a terrible fight against her own self, on life and death – where from we have the label of *extreme poetry* which A. Alvarez[1] has attached to her verses. Because Sylvia Plath's feelings will reach a border from where the poet cannot go back pretending that the demon exorcism process had cathartic effects in real life compared with the terrible entangling on paper.

The real world becomes the hypertext made pretty much of intertexts and poetical metatexts, therefore, the tight relation between art and biography announces a tragic end thanks to, from now on, the incapacity of identifying a definite border between them. While the lyrical ego de-fictionalizes itself, the real world undergoes a vast process of fictionalization. Thus, identity as guiding mark of psychological, emotional and spiritual equilibrium has, many times, its integrity threatened.

That first literary essay, as our poet herself relates, was a short poem about what *she can see and hear in warm summer nights*; nature representing the favorite inspiration source for Sylvia Plath all over her poetry. The *Pan-ism* of her poems illustrates the trajectory of the inner states (from the greediness with which the representations of the lyrical ego swallow the surrounding world in all its out bursting passion and extremism till they culminate with the representation of border feelings like the Stasis*: Stasis in darkness* (**Ariel**), *...great Stasis* (**Years**) as the ultimate state of mind, of crystal-clear vision on oneself and the universe) by embracing the phases Pan the God[2] himself embodies, from Eros to Thanatos and back.

When Sylvia was eight, her father dies and this moment represents for our poet a drastic and brutal change of intuitions and vision on life. Her father died prematurely of untreated diabetes because doctors had mistaken its symptoms for pulmonary cancer – Otto Platt, who then became Plath, was a teacher of German and Biology, being specialized in bees. We will encounter this kind of details scattered, melted and re-invented in the substance of Sylvia's poems, pointing at their resound and repercussions on her soul and mind.

The Bees-cycle of poems or dramatic monologues like **Daddy** and its satellites reflect the nature of the spiritual alchemy, intense and profoundly dramatic, that led to their refinement until they touched the trauma nucleus in pure state. But even more remarkable is the poet's success to convey the poignant impression of authenticity – permanently extracting the core of the poem from the art sphere, of fiction and fictionalization in order to seed it into the ontological sphere – in spite of the fact that she makes use of the most sophisticated poetical techniques and conventions in writing.

The little girl – who throughout all her life will be haunted by the magnetic image of her father – when she is informed of his death, she declares that she would never speak to God again. But, as for Jung, the Ego means, apart from the Ego itself, also God – that spirit that unites the subconscious with the conscious aiming to give coherence to the individual

[1] *The Extremist artist sets out deliberately to explore the roots of his emotions, the obscurest springs of his personality, maybe even the sickness he feels himself to be pray to, giving himself over to it, for the sake of the range and intensity of his art.* (A. Alvarez, *Under Pressure*, New York, Penguin, 1965, p. 185)

[2] *…God of pastoral cults…alert, agile, quick and dissembler: expresses the beast's slyness. Panic and terror come from his name, and they let them possess the entire nature and the entire being and also the feeling the troubling presence of this God rises in people's mind and senses. Bare of this untamed sensuality, he will later embody the Great Everything, the completeness of a particular being.* (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionary of Symbols*, vol. III, Bucureşti, Artemis Publishing House, 1993, p. 11, 12)

reflection of the universe – we can infer that Sylvia gives up to a significant part of herself, and she will always feel this gap eating her spirit from inside out.

If we compare Sylvia with Anne Sexton, her colleague of generation and poetic formula, we can observe how the latter in more dedicated to place God at the centre of her questions, anxieties, phantasy (in **The Awful Rowing Towards God**, for example), while Plath prefers the rigidity of myths – the violent force of nature and the obscurity of the deep corners of the mind, consciousness and, above all, of the inner space – to the impenetrable instance represented by divinity in its sterile perfection. A divinity, whose religion – with its labyrinth of secret significations, unknown to the poet's heart – cannot save her because she doesn't accept his authority, but she feels his stare at the back of her head. She will always be on the Son's side, who suffers unconditionally out of too much love and devotion, the image of that…*Christus/ The awful/ God-bit in him,/ Dying to fly and be done with it?* (**Years**) overlaps the profile of the little girl suffocated by the tyrannical presence of her father's absence: *Daddy/You do not do, you do not do/ Any more, black shoe/ In which I have lived like a foot/ For thirty years, poor and white/ Barely daring to breathe or Achoo*//…*Marble-heavy* (**Daddy**).

While His undirected and confused son or daughter agitate themselves regarding philosophical, ethical or social problems (life, death, morality, war, concentration camps, human dignity) – personalizing them so far as he or she can imagine them and project them on the screen of their horizon – God the Father closes His eye, tired, carefree, lost in an amnesia that throws man in history, alone on the white space of the supreme mind, as if it were after Hiroshima: *It never occurred that they had been forgot/ That the big God/ Had lazily closed one eye and let them slip[…]/ Over the English cliff and under so much history!/ They did not see him smile,[…]/ He'd had so many wars!/ The white gape of his mind was the real Tabula Rasa.* (**Lyonnesse**).

Marta Petreu also tackles the same subject in her arghezian psalms. Here, the fury against a transcendental force, blind and deaf to the mortals' troubles, goes hand in hand with irony, sarcasm and a false, lucid and iconoclast detachment from the influence of that, so called, *Domine*, completely void of emotions.

Like a Christ overcame with doubt, subdued to the will of his Father, the American poet will, eventually, reject her father's magnetic attraction (*Daddy, I have had to kill you// Daddy, daddy, you bastard, I'm through* – **Daddy**), through a symbolic death from which there is no resurrection other than another death: *I am only thirty/ And like the cat I have nine times to die* (**Lady Lazarus**). The *Supreme sacrifice* thus meaning *no more idols but me* (**The Munich Mannequins**).

At this point, biography takes the place of metaphysics, of transcendence; therefore we get to talk about the *transcendence of immanency*[3]. Marta Petreu also prefers the obsessive self-analysis in order to compensate for her lack of capacity to truly believe in metaphysic scenarios. That's how elements – which influence, or are allowed to influence her poetic

[3] *Confessional poets were radically skeptical in terms of belief. Their writing presumes that depth in poetry is not to be had by recourse to philosophical concepts or religious doctrines, or even by the representation of extraordinary moments of vision. For subject matter, Lowell, Berryman, Roethke, Plath and Snodgrass turned to autobiography, or what was meant to pass for autobiography* (*The Cambridge History of American Literature*, Ed. Sacvan Bercovitch, vol. VIII, Cambridge University Press, 2003, p. 126)

views and her view on life in general, apart from the literary convention – manage to independently build their own undermining strategies.

Sylvia Plath, like Mariana Marin or Marta Petreu, always appears to be ready to invest the lyrical ego with superior powers and the power to decide on her destiny, therefore she creates her own enemy, this being either the moon (**The Moon and the Yew Tree**), a flower (**Tulips**, **Poppies in July**), a tree (**Elm**) or the sea (**Suicide off Egg Rock**, **Man in Black**), a mythical character like the muses (**The Disquieting Muses**) or a cherished being for whom she has contradictory feelings (**Daddy**, **The Rival**, **Letter in November**), or her own gloomy state of mind. All these – representing a will beyond herself, but which has its roots in the extremist vision on the world of our poet – open the exchange of speculation on duality, psychic lability and the so called *death infatuation*, *the protean presence of death*[4].

The ambition to be perfect and to polish the details to exhaustion, overstress the young poet. Always unsatisfied with herself, Sylvia Plath – an exemplary pupil and the brilliant student with numerous prizes for verse and short stories, guest editor of the *Mademoiselle* magazine of New York, the one who sees her poetry published widely in specialized magazines – passes through a very turbulent period during college, described in her novel, **The Bell Jar**.

Published under the surname Victoria Lucas, the book received good chronicles, being compared, in time, with the renowned **Catching in the Rye** by Salinger. But it couldn't have been different, because the vitality of her writing, the lyric feeling inserted in the key moments of the book, the playful and colorful style, self-irony, the humor impregnated with that English wit – all these overlapping lucidity like the surface of a magnifier – give a new perspective and, above all, profoundness to the problems of a very difficult age, admirable described on this occasion.

The main character – the neurotic teenager who eventually manages to take her destiny into her own hands – follows the course of the poet's life, the style and feeling of the writing being extremely touching and emotional. The novel cannot be read as an authentic page of diary, but it copies it admirably. That's what Sylvia Plath was writing when depression, insomnia and the thought of suicide took over her life, limiting her horizon at an obsessional space and, at the same time, a securing one, from which, she feels, is exiled – the womb:

> *To annihilate the world by annihilation of one's self is the deluded height of desperate egoism. The simple way out of all the little brick dead ends we scratch our nails against…I want to kill myself, to escape from responsibility, to crawl back abjectly into the womb*.[5]

The desire to crawl back into the womb – which can be also found in Marta Petreu's poetry – to escape of any kind of responsibility, pain or anxiety, comes from the proud taking-over of a too big responsibility. The slogan, *all or nothing*, no matter how agitating might be, by imposing people to evolve and transcend themselves, is, at the same time dangerous, proving to be, in the end, fatal for our poet.

---

[4] Annette Levers, *The World as Icon. On Sylvia Plath's Themes* în *The Art of Sylvia Plath*, Ed. Charles Newman, Bloomington, Indiana University Press, 1973, p. 135

[5] *The Journals of Sylvia Plath*, Ed. Ted Hughes, Ballantine Books, 1982 apud. Mircea Mihăieş, *Cruel Books. Personal Diary and Suicide*, Iaşi, Polirom, 2005, p. 71

After electroshock therapies and alienating receipts (the confessional poet Robert Lowell, as well as Anne Sexton describe their experiences in mental institutions), face to face with the incapacity of writing generated by the emotional stress, on 24 august 1953, Sylvia descends into the basement, takes a handful of sleeping pills and curls up in the narrow place under the porch, not before having left behind a letter in which she explains that she went on a long walk.

Discovered after two days, almost in a coma, she will be institutionalized in a sanatorium, for recovery. The desire to escape from the external world, on which the poet manifests more and more intensely her domination, appears illustrated also by her attraction and preference for narrow spaces, smothering or sterile (configured as symbols: cave, oven, beehive, or as abstract notions: recurrent death, night, inner intentness, hysteria) towards which aim or which the majority of her poems delineate.

In 1956, after a few obscure erotic experiences, she marries the English poet, Ted Hughes. Their marriage was intensely commented because of the hardships the two partners underwent, apart from the moments of intense happiness. It generated infinite speculation which had the ambition to find affirmance from within the poetry area for what was happening in real life and in the poet's biography; because her lyrics are full of symbols, metaphor and allusion to domestic life. And this fact, to the detriment of the artistic value of her poems, suffocates the literary product with interpretations that bring to the front stage the social and personal hardships of the two poets, without being able to filter the literary truth.

From this union, a girl, Frieda, and a boy, Nicholas, were born. They will remain orphans of mother on the 11th of February 1963, when Sylvia Plath – a young divorcee, the author of the poetry volume **The Colossus** (published for the first time in 1960 in England, and in 1962 in America) and of the volume called **Ariel and other poems** (published posthumously in 1965), one of the few Pulitzer prize winners from beyond the grave (for the volume **The Collected Poems**, 1981) – going through a severe depression, isolates with cellotape the door of the children's room, then the kitchen door, she turns on the gas and kneels in front of the open oven. She is found breathless by the nurse that was supposed to visit her that day. We cannot know for sure whether she played with the destiny, hoping to win or not, whether she really intended to commit suicide and end this way or not. These are questions that haven't found an answer yet, maybe only seen in retrospective, from her diary, clinical charts or from her poetry, the readers could try to make sense of her destiny.

The biographical chart of Sylvia Plath's – because of the procedure of mythologizing her own identity, constantly applied on her poems (even more rigorously than Anne Sexton, with whom she is frequently compared, uses to) – has to be taken cum grano salis when her work is being dissected. Because we cannot talk, it isn't even the case, about genuine sincerity – which would probably justify some speculations, otherwise inaccurate – but we should talk about authenticity and the very well transmitted impression of real experience, of spiritual biography.

And these two aspects, as we can infer, are very differently conveyed on paper. Mariana Marin uses the same writing techniques when she constructs or deconstructs the poem, she also transcends that too humanly facet of her personality, Marta Petreu also super exposes herself, like Sylvia Plath does, each one of them managing to virtuously fulfill the

initial goal to talk to the reader's mind and soul at a very deep and emotionally implicated level.

Bibliography

The Cambridge History of American Literature, Ed. Sacvan Bercovitch, vol. VIII, Cambridge University Press, 2003
The Journals of Sylvia Plath, Ed. Ted Hughes, Ballantine Books, 1982
Alvarez, A., **Under Pressure**, New York, Penguin, 1965
Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, **Dictionary of Symbols**, Bucharest, Artemis Publishing House, 1993
Levers, Annette, **The World as Icon. On Sylvia Plath's Themes** in *The Art of Sylvia Plath*, Ed. Charles Newman, Bloomington, Indiana University Press, 1973
Mihăieş, Mircea, **Cruel Books. Personal Diary and Suicide**, Iaşi, Polirom, 2005

DISSOCIATION OF IDENTITY AND THE RECONSTRUCTION OF THE SUBJECTIVE SPACE: SEBASTIAN BRANDT AND ERASMUS IN ROTTERDAM

Adriana CÎTEIA, Assistant Professor, PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: The study analyses the deconstruction of the essential individual identity, centered on the ego-divinity axis or on the ego-self in the medieval period, and the reconstruction of a multiple identity in modern times. Sebastian Brandt's individualism is on of the self search and of the discovery of the Subjective Paradise, profoundly different from the Christian collective one, in an adventure of the interior space exploration, without precedent in the antique and medieval world. The antique and medieval identitary archetypes were pulverized into a multitude of anarchetypal structures, relatively easy to identify in the multiple identities of the modern subject. The personifications of the vices in Brant's work, and the coronation of Madness as master of the world in Erasmus's work are radical forms of assuming the identitary metamorphoses by modern man.
Goddess Madness and the gods of vices are proof of the need of a subjective pantheon, of elaborating some personal divine figures, capable of replacing both the classical mythology and the Christian one, providing heroic models impossible to match. The trickster goddess of Madness from the Erasmi enkomion and the gods of vices in Stultifera Navis are ephemeral gods of private happiness. The reconstruction of the subjective space overlaps the mythical-religious reasons of the Demiurge and his work: the individual assumes the liberty of reconstructing the interior space.

Keywords: identity, individualism, metamorphoses, mythology, liberty

Ipoteze relativ recente, formulate în legătură cu modalitățile de definire şi de exprimare ale identității individuale semnalează posibilitatea reidentificarii personale în timp, a modificării percepției de sine, precum şi a discontinuității identitare[1]. Continuitatea relativă a identității admite diferite grade, până la negarea postmodernă a coerenței *self*-ului[2].

Ipoteza identității fragmentate, a unui sine compus din ipostaze care produc un limbaj al sinelui multiplu[3] transformă individul într-un „multiplex"[4]. În analiza lui O. Flanagan, sinele de tip puzzle este profund diferit de sinele disociat, cu mai mulți naratori, care nu pot stabili o legătură coerentă între segmentele narative de sine. Identitatea disociată presupune existența unor subunități ale sinelui („subselves") care nu comunică între ele, sunt incompatibile şi se comportă ca alteridentități[5].

[1] Jennifer Radden, „Identity, Personal Identity, Characterization Identity and Mental Disorder" în *The Philosophy of Psychiatry*, Oxford University Press, 2004, p. 133 şi urm. Eadem, *Divided Minds and Successive Selves*, Cambridge MA: MIT Press, 1996.
[2] O. Flanagan, *Multiple Identity, Character Transformation and Self-Reclamation*, Oxford University Press, 1996.
[3] K. Wilkes, „How many Selves make Me?" în D. Cockburn (ed.), *Human Beings*, Cambridge University Press, 1991.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.

Disocierea identității a fost definită fie ca o ruptură în puzzle-ul integrator al ipostazelor identitare[6], fie ca manifestare a unei capacități adaptative sau a unui mecanism defensiv[7]. Între alteridentități, bariera disociativă este permeabilă, astfel încât există posibilitatea reasocierii identitare[8].

O ipoteză particulară este cea a sinelui fictiv, specific identității disociate, dezvoltat în contrapondere cu cel real, şi însoțit de malformarea memoriei[9]. Amintirea unui eveniment trecut presupune astfel reexperimentarea, redescrierea fictivă a acestuia, după un scenariu adaptat regulilor complicității cu sinele[10]. Amintirea („imagine ecforată din trecut”[11]) devine nucleul în jurul căruia se construieşte o identitate de tip criptomnesic, un înveliş identitar protector, obținut prin regresie. Rememorarea unui eveniment, la o anumită distanță în timp presupune întoarcerea la o etapă timpurie a personalității ca la o entitate alogenă[12]. În demersul autodiegetic, la un moment dat, narațiunea de sine îşi pierde veridicitatea, finalul real al unui episod din viață fiind înlăturat, decupat, şi reconstruit în sensul dorit de autobiograf[13].

„Contractele lui Ulysse”[14], exercițiile „viitorului dominat”[15] sau „autonomiei precedente”[16] sunt încercări de anticipare a metamorfozei identitare, şi de corectare a tendințelor de malformare identitară sau de prevenire a consecințelor acesteia prin „cenzurarea sinelui”[17].

Există însă şi ipoteza metamorfozei independente de o structură identitară constantă, bazată pe construcția narativă, ficționalizată a sinelui, în etape:

a. redefinirea individului ca personaj, după schema clasică a arhetipului Proteus sau prin imitație;

---

[6] B. G. Brown, “The BASK (Behavior, Affect, Sensation, Knowledge) Model of Dissociation”, *Dissociation*, (1998) 1 1: p. 4-23.

[7] Stephen E. Braude, “The Nature and Significance of Dissociation”, în Jennifer Radden, *op. cit*., p. 107-116.

[8] S.E. Braude, *First Person Plural: Multiple Personality and the Philosophy of Mind*, rev. ed. Lanham MD, Rowman and Littlefield, 1995.

[9] G. Graham, „Recent Work in Philosophical Psychopatology” , *American Philosophical Quarterly*, (2002) 39: p. 109-133; N. Spanos, *Multiple Identity and False Memories: a Sociocognitive Perspective*, Washington DC, American Psychological Association, 1996, *passim.*

[10] Ficționalizarea sinelui şi instalarea memoriei false pot fi reacții la evenimente traumatizante, conflicte sau etape ulterioare saturării identitare. S. M. Park, „False Memory Syndrome”, Hypatia, (1997) 12,2: p. 1-50.

[11] C.G. Jung, *Personalitate şi transfer*, Editura Teora, Bucureşti, 1996, p. 34.

[12] Ian Hacking, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton University Press, 1995, *passim.*

[13] *Ibidem*.

[14] R. Dresser, „The Ulysses Contract”, *Hastings Center Report*, (1984) 14, 3: p. 13-16. Contractele lui Ulysse ca formă de autocontrol şi prevenire a unor acțiuni care ar avea consecințe negative în plan moral individual, dar şi colectiv au fost inspirate din episodul homeric al întâlnirii dintre eroul de la Troia şi Sirene. (Făpturi hibride, magice, sirenele îi seduceau pe corăbieri cu melodicitatea cântecelor lor, şi îi atrăgeau în largul mării, departe de orice punct de reper. Ulysse şi eroii care îl însoțeau pe drumul de întoarcere spre Ithaca s-au legat de catarg pentru a nu ceda irezistibilelor chemări). Episodul homeric al întâlnirii cu Sirenele poate fi interpretat în sensul importanței autocunoaşterii ca modalitate de cenzurare a dorințelor şi pasiunilor proprii, cu ajutorul rațiunii (metafora catargului). Autocunoaşterea reprezintă, în parabola homerică singura modalitate de anticipare, şi de evitare, de prevenire a acelor acțiuni subiective cu consecințe negative asupra itinerariului existențial. Metamorfoza identității, ca şi profilaxia acesteia nu exclud trăsăturile persistente ale personalității.

[15] A. Buchanan, „Advance Directives and the Personal Identity Problem”, *Philosophy and Public Affairs*, (1988) 17, 4: p. 277-302.

[16] M. Quante, „Precedent Autonomy and Personal Identity”, *Kennedy Institute of Ethics Journal*, (1999) 9, 4: p. 365-381.

[17] A. Buchanan, *loc.cit.*

b. instalarea dimorfismului identitar prin disocierea în narator şi personaj;
c. recompunerea prin identificare fictivă[18] caz în care se poate pune semnul egalității între identitate şi caracterizarea de sine prin narativizarea *self*-ului[19].

O primă lectură a operelor lui Sebastian Brandt[20] şi Erasmus din Rotterdam[21] orientează interpretarea spre vulnerabilitatea morală umană, existența individuală fiind doar un voiaj „pe marea ispitelor", iar vinovăția, în sensul *amartiei*[22] creştine, imposibil de evitat.

Aparent, ambele opere sunt construite pe ideea parepidemiei tragice, care reduce existența la căutarea unei fericiri individuale, iluzorii.

„Nebunia" finalului de Ev Mediu pare a nu mai avea nimic în comun cu *moria*[23] epocii antice şi medievale creştine.

Sub crusta ideatică subțire a pericolului rătăcirii, îndepărtării de etica creştină, care a determinat catalogarea prea simplistă a celor două opere drept satire, se află un discurs profund al regăsirii de sine, într-un spațiu neexplorat, prins între două țărmuri: unul vechi, abandonat, şi unul nou, încă nedefinit.

La Brandt, căutarea unui *locus voluptatis* necesită o hartă ale cărei puncte de referință sunt „plăcerile interzise" de *ethos*-ul creştin. Fiecare poem-monolog este o oprire, dar şi un indiciu nou în configurarea itinerariului spre *Narragonia*, şi implicit, în efortul cunoaşterii de sine. Dar pe măsură ce „corabia" înaintează şi monologurile se succed, Paradisul căutat pare să se retragă, pentru a lăsa personajele să se descopere fără teama de pedeapsa eshatologică. *Corabia Nebunilor* explorează o lume nouă, în care fațete identitare respinse de morala creştină ies la lumină într-o manieră surprinzătoare.

Puntea corabiei devine scena unui teatru interior pe care îşi fac apariția ipostaze identitare interzise, care îşi rostesc discursul deculpabilizator în fața unui spectator unic- Eul care urmăreşte jocul dedublărilor sale.

Eului care se confesează îi este necesar un orizont nou de expresie- „marea ispitelor" care capătă dimensiunile apelor primordiale peste care plutea *Logos*-ul divin al *Genezei*. Brandt propune o reconfigurare a spațiului individual cu valoarea unei *Geneze* subiective. Ficționalizării eului care îşi asumă rolul de demiurg, îi corespunde ficționalizarea lumii, substituirea spațiului constrângător al Cetății cu un spațiu fără coordonate, şi a *Grădinii Edenului* cu insula *Narragonia*.

Renaşterea universului interior presupune reîntoarcerea la eul mitologizat. Fie că este vorba despre evantaiul de ipostaze ale eului deculpabilizat prin îndepărtarea de orizontul de semnificații creştin, în cazul lui Brandt, sau de explorarea fațetelor ascunse ale identității, la Erasmus, redescoperirea realității subiective se produce într-un spațiu nou, autonom, aflat între sistemul de referință creştin şi cel mitic clasic.

Personificările viciilor în opera lui Brandt, şi încoronarea Nebuniei ca stăpână a lumii în opera lui Erasmus sunt forme radicale de asumare a metamorfozelor identitare, de către omul modern.

---

[18] J. Radden foloseşte în *op. cit*., p. 143 sintagma „clasificare fictivă a sinelui".
[19] M. Schechtman, *The Constitution of selves*, New York, Cornell University Press, 1996.
[20] *The Ship of Fools*, translated by Alexander Barclay, Edinburgh, William Paterson, London, Henry Sotheran and Co, 1974. Prezenta ediție este reeditarea fidela a variantei engleze apărute în anul 1509.
[21] Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei*, trad. Ştefan Bezdechi, Editura Minerva, Bucureşti, 2000.
[22] Păcat, ispită.
[23] Nebunia ca ieşire irațională din sine, încălcare temporară a normelor sociale stabilite prin lege şi tradiție.

Zeița Nebunia şi zeii viciilor sunt dovada necesității unui pantheon subiectiv, a elaborării unor figuri divine personale, capabile să înlocuiască atât mitologia clasică, cât şi mitologia creştină, furnizoare de modele eroice imposibil de egalat. Zeița Trickster a Nebuniei din *enkomion*-ul erasmian şi zeii viciilor din *Stultifera Navis* sunt zei efemeri, ai fericirii private. Reconstrucția spațiului subiectiv suprapune motivele mitico-religioase ale Demiurgului şi operei sale: individul îşi asumă libertatea multiplicării identitare.

În opera lui Sebastian Brandt, monologurile viciilor personificate pot fi interpretate ca răspunsuri la întrebările individului antrenat în aventura autocunoaşterii, ale cărei direcții sunt *Paradisul* biblic sau *Narragonia* subiectivă.

Plasat dincolo de orice interdicție morală, spațiul *Narragoniei* este un spațiu al negativității eliberatoare, în care temerile provocate de exigențele creştine şi de perisabilitatea liberului arbitru sunt atenuate.

Narragonia este punctul terminus al căutării de sine, al identificării unui Paradis interior. Corabia, personajele şi monologurile lor sunt expresia trăirilor particulare, ermetic raportate la spațiul individual. Convertirea lor în limbajul comun *Stultiferei Navis* a avut drept consecință mitologizarea sinelui. Soluția lui Brandt a fost suspendarea dialogului, şi înlocuirea acestuia cu o suită de monologuri care definesc o mistică a iubirii de sine.

Corabia conturează harta unui spațiu compensator, un refugiu construit printr-un joc al devalorizării sistemelor de referință tradițional-creştine. Fuga din lume înlocuieşte o realitate neconvenabilă, cu o alternativă ideală, subiectivă.

Personajele celor două opere sunt din perspectiva eticii creştine, antimodele, antieroi, neconformi cu tipologiile creionate în Antichitate şi Evul Mediu. Amestecul de spontaneitate, veselie, neliniște, mister defineşte *enkomion*-ul nebuniei şi reduce păcatul (înțeles ca amestec între *hybris*-ul păgân şi *amartia* creştină) la dimensiunile greşelii infantile, inerente aventurii căutării de sine. Deculpabilizarea prin explorarea labirintului interior este însoțită de metamorfoza persoanei în personaj, înțeles ca duplicat negativ.

Retragerea în spațiul interior însoțită de jocul personajelor care exprimă ipostazierea identității individuale accentuează diferența între cunoaşterea narcisistă de sine, care exclude măştile identitare, şi cunoaşterea pigmalionică de sine, care le produce.

Desprinderea de țărmul cunoscut, în căutarea *Narragoniei* poate fi înțeleasă ca o consecință a nevoii de autonomie a individului, de neconformitate cu lumea, de autenticitate, de expansiune a personalității. Căutarea unor noi sisteme de referință personale este consecința îndoielii asupra opțiunilor regăsirii de sine furnizate de gândirea filosofică clasică şi creştină. Aventura autodescoperirii are loc într-un spațiu nou, în care terapia deculpabilizării se face prin suita de monologuri-mărturisiri ale viciilor personificate.

Narrenschiff- Corabia Nebunilor imaginată de Sebastian Brandt şi *Laus Stultitiae – Lauda* erasmiană a *Nebunei* capătă aspectul unor confesiuni, necesare *catharsis*-ului individual şi descoperirii paradisului propriu.

Impresia pe care o lasă cele 113 cânturi din *Narrenschiff* este că toate monologurile sunt prezentate în acelaşi timp, ca dovezi ale sincerității față de sine. Pentru Brandt şi Erasmus, nebunia este o stare de perpetuă căutare a polilor identității. Dar în timp ce Brandt construieşte o alternativă a Paradisului creştin, opera erasmiană pare să argumenteze în favoarea reîntoarcerii la alternativa biblică a Paradisului.

Brandt şi Erasmus redimensionează controversa creştină asupra dipsihismului, a luptei interioare dintre Cele două Cetăți- cetatea Babilonului şi cetatea Ierusalimului[24], cetatea terestră şi „cetățuia din suflet”[25], care a produs în secolele IV-XIII, cel puțin două modele de literatură:

- modelul mistic, având ca teme centrale lupta cu gândurile-ispită (*logismoi*)[26], *monotropia*[27] şi înstrăinarea de lume,
- modelul etic augustinian şi postaugustinian al cetății divine interioare[28].

Ambele modele au ca surse veterotestamentare general invocate *Psalmul* 44, şi *Exod* 3, 14, tema comună fiind dialogul dintre Dumnezeu şi sufletul omenesc chemat „să se lepede de caldeeni” (simbol al păcatelor) pentru a veni să trăiască „în împărăția celor vii”. „Exi de tera tua” se referă în exegeza creştină la renunțarea la bunurile pământeşti, „de cognatione tua” din continuarea textului psaltic, la abandonarea felului anterior de viață, „de domo patris tui”, la uitarea amintirilor despre lume[29].

Tema *ekdemiei*[30], a autoexilului a fost inspirată, însă şi de îndemnul paulin „me dipsychein”[31]- „să nu ne împărțim sufletele”, care a produs o luxuriantă literatură creştină a celor două căi şi „celor două suflete”, care se exclud reciproc.

Decizia autoexilului a fost motivată aşadar, de nevoia de a exprima o identitate de tip parepidemic creştin. Distanțarea de lume instaurează o interioritate în incinta căreia este posibilă contemporaneitatea cu trecutul creştin şi cu viitorul parousianic.

Cei doi autori redefinesc tema psihomahiei, utilizând un dublu sistem de referință:

-lupta dintre suflet şi rațiune

- lupta dintre afecte, în teatrul interior al personalității.

În opera lui Brandt, Eul îşi defineşte pluralitatea prin ipostazierea identitară. Pluralul devine sinonimul identității multiple. *Stultifera Navis* instituie un Eu mobil, capabil să reformuleze vechiul dialog creştin cu „gândurile”, prin narativizarea nebuniei. *Filomoria* erasmiană este o modalitate de a explica duplicarea sinelui, dinamica relației dintre cunoscut şi necunoscut în demersul autocunoaşterii. Dialogul cu Dumnezeu este înlocuit de dialogul cu sinele, tipic unei conduite filautiste de refugiu şi de deculpabilizare.

Monologurile viciilor din *Stultifera Navis* pot fi interpretate în sensul redefinirii relației Eu-Noi. Noi (ca sumă a ipostazelor identitare, a viciilor personificate) devine masca în spatele căreia se conturează identitatea multiplă. Mişcarea corabiei spre *Narragonia* defineşte un spațiu dublu al rostirii: scena interioară a confesiunii, şi fundalul (marea, şi insula) ca spațiu de reflectare a interiorității, dar şi ca spațiu al disocierii identitare[32]. Iluzia mişcării între țărmul abandonat şi *Narragonia* defineşte o identitate imposibilă în sistemul de referință creştin, care suferă o conversie determinată de nevoia de autonomie.

---

[24] Fer. Augustin, *De civitate Dei*, Editura Institutului Biblic, Bucureşti, 1997.
[25] Meister Eckhart, *Cetățuia din suflet*, Editura Herald, Bucureşti, 2004.
[26] T. Spidlik, *Spiritualitatea Răsăritului creştin*, vol. 1, Editura Deisis, Sibiu, 1997, p. 272-278.
[27] concentrarea gândurilor asupra relației dintre individ şi Divinitate.
[28] Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Cambridge University Press, 2009, p. 127-143.
[29] A. Guillaumont, *Originile vieții monahale*, Editura Polirom, Iaşi, 1997, p. 124-126.
[30] A abandonării unui sistem de referință familiar.
[31] 1Corinteni 23, 1-2.
[32] D. Cargnello, *Alterita e alienita*, Casa Fioriti, Roma, 2010.

Cele două opere propun o definire a psihomahiei ca antagonism între pasiuni şi valorile etice, dar şi ca revelaţie de sine care produce o deturnare a direcţiei (creştine) a vieţii, o răsturnare a regimului intern al persoanei[33].

Nebunia din *Narenschiff* şi *Laus* nu mai are nimic în comun cu *moria* creştină, ci este rezultatul familiarizării cu propriile patimi.

Popularitatea operei lui Sebastian Brandt s-a datorat stilului uşor şi liber, dar şi manierei de lucru: scurte poeme satirice, care prezintă „nebuniile naturii umane"[34], spre amuzamentul şi educarea contemporanilor. Stilul este tipic secolului al XV-lea[35]: Brandt apelează la autoritatea clasicilor, descrierea fiecărui viciu fiind însoţită de trimiteri la autorii antici sau la sursele biblice, ceea ce dă operei un aspect stromatic.

Dintre autorii greci este preferat Plutarh, (în traducere latină), iar dintre latini, Ovidius, Iuvenal, Catulus, Vergilius, Seneca, Cicero. Din *Vechiul Testament* (folosit şi ca sursă de inspiraţie pentru ilustraţiile cărţii, care s-au bucurat de aceeaşi popularitate ca şi textul[36]) sunt preferate pasaje din *Proverbe, Înţelepciunea lui Solomon, Eclesiastul*[37].

Poemul este împărţit în 113 secţiuni care prezintă, cu excepţia unei scurte introduceri şi a concluziilor, păcatele, viciile, extravaganţele vremii[38], cu un evident scop pedagogic.

Corabia Nebunilor este un spaţiu din care vechea raţiune a lumii dispare:

"I am the firste fole of all the hole nauy
To kepe the pompe, the helme and eke the sayle
For this is my mynde, this one pleasoure haue I
Of bokes to haue grete plenty and aparayle
I take no wysdome by them: nor yet auayle
Nor them preceyue nat: And then I them despyse
Thus am I a foole and all that sewe that guyse[39]*"*

Odată cu Brandt şi Erasmus, nebunia intră în universul unui discurs filosofic având ca repere adevărul şi minciuna, viaţa şi moartea.

Tema nebuniei şi a pierderii de sine, prin pierderea memoriei şi confuzia identitară a fost viguros conturată în Antichitatea clasică[40], şi reluată în perioada Renaşterii[41]. În opera lui Brandt, imaginea nebunului-personaj este rezultatul suprapunerii a două arhetipuri:

---

[33] R. Jaccard, *L'exil intérieur. Schizoïdie et civilization*, Presses Universitaires de France, 2000.
[34] *The Ship of Fools*, translated by Alexander Barclay, Edinburgh, William Paterson, London, Henry Sotheran and Co, 1974. Prezenta ediţie este reeditarea fidela a variantei engleze apărute în anul 1509.
[35] *Narrenschiff* a fost publicată în ediţie princeps în dialect şvab, în anul 1494, tradusă în latină în 1497 şi 1507, în germană, engleză şi franceză; *Ibidem*, p. 3.
[36] Autorii ilustraţiilor provin din şcoala lui Holbein, şi Martin Schön din Colmar, dar cele mai apreciate au rămas gravurile lui Dürer pentru ediţiile germane. *Ibidem*, p. 6.
[37] Surse utilizate şi de Erasmus din Rotterdam, în *Laus Stultitiae*.
[38] Pasagerii corabiei sunt avarii, delatorii, beţivii, desfrânaţii, trufaşii, mânioşii, gurmanzii, cei care interpretează greşit Scriptura.
[39] *Ibidem*, p. 84.
[40] Er. Dodds, *Grecii şi iraţionalul*, Editura Polirom, Iaşi, 1998, *passim.*
[41] *folies* care stigmatizează vicii şi defecte produse de pierderea raţiunii. Michel Foucault, *Istoria Nebunieiîn epoca clasică,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.

a. *Ianus Bifrons*, care alătură, la rândul său ipostaza damnatului, a marginalului, ipostazei ferm conturate a Nebuniei personificate, exilate în afara cetății, de unde îşi strigă monologul despre viciu şi virtute, realitate şi iluzie[42].
b. *Arhetipul lui Narcis*, al refuzului lumii şi iluziei descoperirii de sine, ca unic reper al periplului individual pe marea ispitelor. Plăcerea complicității cu sine şi cu propriile greşeli este mărturisită într-un pasaj din „Of old Folyes encresynge foly with age"[43] :

„I am a childe and yet lyuyd haue I
An hundreth winter encresynge my foly" .

Complicitatea cu sinele suspendă reciprocitatea, legătura cu normele cetății, consecința fiind marginalizarea. Nebunul se află într-o stare de ambiguitate etică. Spațiul *stultiferrei navis* capătă semnificația unui Purgatoriu, poziționat între Paradis şi *Narragonia*. *Corabia Nebunilor* exprimă un conflict etic de dimensiuni tragice. Fiecare dintre membrii echipajului respinge un arhetip comportamental creştin, refugiindu-se într-o lume interioară, limitată. Tragismul etic se accentuează cu fiecare poem, care mai adaugă o treaptă la scara descendentă a păcatelor.

În *Stultifera Navis*, ca şi în *Laus*-ul erasmian nu există dialog. Fiecare viciu-personaj respectă regula monologului, adresându-se unui auditoriu imaginar. Poemele par a fi construite în jurul ideii de responsabilitate individuală. Fiecare personaj este independent, poziționat într-un decupaj propiu, intenția lui Brandt fiind probabil de a transmite ideea de libertate a deciziei morale. Întreaga operă este structurată de ideea de a defini virtutea prin ceea ce nu este aceasta.

Viciul, rezultat prin suprapunerea sinelui narcisist şi a sinelui *anakastic* (definit sub presiunea necesității) implică retragerea în spațiul închis al dorințelor personale.

Nebunia este antrenată într-un joc academic de metafore care o întemeiază ca eboşă a rațiunii. Vechea temă homerică a morții şi pierderii identității în călătoria pe apele fluviului Styx este suprapusă de tema nebuniei ca modalitate de resemnificare identitară, şi a voiajului spre un antipod al Paradisului virtuților creştine- *Narragonia*. Moartea şi nebunia redefinesc interioritatea individului. Spectacolul terapeutic al morții[44], al „deşertăciunii deşertăciunilor" a fost înlocuit, până la sfârşitul Evului Mediu, cu spectacolul nebuniei, al iraționalității sinonime cu moartea şi cu „vânarea de vânt"[45]. Nebunul-personaj al literaturii filosofice renascentiste şi post-renascentiste păstrează ceva din atitudinea nebunului creştin din primele veacuri de după Christos, care îşi înlocuieşte cuvintele cu hohote de râs moralizatoare[46].

Complexa temă antică a psihomahiei, consecință a unei complicate hermeneutici a sinelui[47] este desprinsă din contextul filosofico-religios păgân, şi plasată în lista celor douăsprezece perechi de contrarii care scindează sufletul: Credință-Idolatrie, Speranță-Disperare, Milă-Avariție, Castitate-Desfrânare, Prudență-Nebunie, Răbdare-Mânie, Blândețe-Severitate, Înțelegere-Dezbinare, Ascultare-Nesupunere, Perseverență-Delăsare[48].

[42] Michel de Certeaux, *Fabula mistică*, Editura Polirom, Iaşi, 1996.
[43] *The Ship of Fools*, p. 107.
[44] Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002, *passim.*
[45] *Ibidem*, p. 44-50.
[46] Michel de Certeau, *op. cit.*, *passim.*
[47] *Ibidem.*
[48] Sebastian Brant, *Stultifera Navis*, p. 21.

În *Narrenschiff*, tema sfârşitului lumii este redusă la dimensiunile apocalipsei individuale, fiecare viciu-personaj fiind o ipostază a acesteia[49].

În opera lui Sebastian Brandt se întâlnesc şi se completează poetic complexul arhetipal clasic şi cel biblic, structurate pe arhetipul corabiei, arhetipul insulei şi tema nebuniei. *Narrenschiff* se dezvoltă ca antitip al aventurii argonautice şi al modelelor etice de eroi imaginari, furnizate cu generozitate de antichitatea clasică, şi înlocuite ulterior de literatura agiografică creştină.

Călătoria din *Narrenschiff* are două puncte de referinţă: corabia şi insula către care se îndreaptă. Corabia şi ţinta sa, *Narragonia* sunt coordonatele unui spaţiu psihogeografic în care devine posibilă deconstrucţia imaginii de sine. *Narragonia* este oglinda externă care reflectă etapele retragerii într-un spaţiu subiectiv, distopic. Voiajul devine astfel simbolul deschiderii şi intrării în sine, iar corabia şi insula devin simboluri ale imaginii de sine şi dublului său monstruos. Naraţiunile construite în jurul ideii de călătorie, explorare au fost interpretate ca forme de manifestare ale nevoii psihologice de autocunoaştere, care au avut drept rezultat naşterea subiectului şi subiectivităţii în Europa premodernă[50].

Brandt descrie un itinerariu psihogenetic descendent, dominat de mecanismele negative de formare a conştiinţei de sine. *Narragonia* este un contra-Paradis, un spaţiu al abandonului de sine.

Corabia nebunilor este aşadar, o excepţie într-un peisaj arhetipal dominat de corabia Argonauţilor[51], sau de corăbiile lui Odiseu[52], Enea[53], Cosmas Indicopleustes[54] asociate ideilor de călătorie întemeietoare, şi de itinerariu al regăsirii sinelui, de Paradis interior. Ithaca şi Roma, coordonate ale sinelui axial, eroic, nu au nimic în comun cu *Narragonia*, paradisul iluzoriu al nebunilor, din poemul lui Brandt. *Stultifera navis* este, mai degrabă, un eshatip al corabiei lui Charon, pornită într-un itinerariu al uitării de sine.

În contextul religios iudaic şi creştin (arca lui Noe- *tebâh*[55], gr. *kibotos*[56], lat. *arca* - plutind în căutarea centrului lumii- muntele Ararat) corabia a devenit simbolul periplului spiritual, al traversării lumii către limita eshatologică, către viitorul paradisiac. Arca (verbul *arceo*, înseamnă „a conţine”[57]) este şi simbolul circumscrierii într-un spaţiu sigur, salvator.

Singurul element comun al naraţiunilor amintite, cu opera lui Brandt, este caracterul metairetic[58] al călătoriei, ideea de abandon al unui orizont de semnificaţii, de asumare a unei stări intermediare, de căutare, de incertitudine. Tema navigării către o insulă paradisiacă se suprapune cu tema trecerii spre Lumea de Dincolo. În imaginarul medieval occidental spaţiul dintre lumi este un teritoriu al nimănui, lipsit de coordonate[59].

---

[49] Sebastian Brant, *Stultifera Navis*...cântul CXVII, vs.21-22, 57.
[50] Tom Conley, *The Self-Made Map. Cartographic Writing in Early Modern France*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londra, 1996, p. 2-11.
[51] Apollonius din Rhodos, *Argonauticele*, Editura Univers, Bucureşti, 1976.
[52] Homer, *Odiseea*, trad. George Murnu, Studiu introductiv şi comentarii de D. M. Pippidi, Editura de stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956.
[53] Vergilius, P. Maro, *Eneida*, trad. Dan Sluşanschi,Editura Paideia, Bucureşti, 2000.
[54] Wanda Wolska, *La Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès*, Théologie et science au Vie siècle, Presses Universitaires de France, Paris, 1962.
[55] Termenul *tebâh* este utilizat şi pentru coşul în care a fost abandonat Moise.
[56] Matei 24, 38; Luca 17, 27.
[57] Gh. Guţu, *Dicţionar Latin-Român*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993, p. 46.
[58] verbul *metairein* (Matei, 13, 53) indică traversarea, trecerea dintr-un *topos* în altul.
[59] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imginarului*, ed.cit., p. 154-171.

Corabia atrasă de mirajul *Narragoniei* este simbolul cunoaşterii subiective, o cunoaştere rezumată la propriile limite, trasate prin autocontemplare. *Stultifera Navis* poate fi interpretată ca alegorie a închiderii în sine, a autoclaustrării care suspendă reperele clasice ale reciprocității, alteralizându-le şi mărind în mod constant distanța față de ceilalți. Nebunul este neinteligibil, devenind astfel un „prizonier al trecerii”[60]. Condiția sa parepidemică este profund diferită față de cea a creştinului „străin şi călător pe pământ”. Spațiul pe care îl străbate nu este o punte spre Împărăția lui Dumnezeu, ci un spațiu intermediar, al înstrăinării de sine şi de lume, un interval între un țărm abandonat şi unul necunoscut. În acest context, tema călătoriei şi a înstrăinării capătă o conotație contrară celei biblice[61]. Călătoria îşi pierde scopul soteriologic, şi implicit legătura cu tema arhetipală a sufletului-luntre, construită în secolul al XV-lea pe narațiunea clasică a eroului-copil încredințat valurilor[62] sau pe tema iudaică a abandonului şi călătoriei mântuitoare[63].

Stultifera navis porneşte într-o călătorie care suprapune vechile teme ale exilului şi exodului, încărcându-le cu o profundă negativitate. Viciile personificate sunt alungate de pe țărmul creştin, exilate în *Narragonia,* ținut ambiguu, distopic, din perspectiva moralei creştine. Drumul spre *Narragonia* este transformat din exil, în exod spre un paradis eliberat de constrângerile Cetății, un antitopos al „Pământului Făgăduinței”.

Exilul-exod al *Corabiei Nebunilor* este consecința pierderii unor repere axiologice. Corabia preia negativul lumii şi evadează într-un spațiu fără sisteme de referință, în care „afirmarea răsturnată” a umanului devine posibilă[64].

Aventură tragică, renunțare, abandon, drumul spre *Narrragonia* este o ieşire, o expulzare din realitatea constrângătoare, şi din ordinea lumii.

Bibliografie

Izvoare edite:

Augustin, Sfântul, *De civitate Dei*, Editura Institutului Biblic, Bucureşti, 1997.

Apollonius din Rhodos, *Argonauticele*, Editura Univers, Bucureşti, 1976.

Homer, *Odiseea*, trad. George Murnu, Studiu introductiv şi comentarii de D. M. Pippidi, Editura de stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956.

Meister Eckhart, *Cetățuia din suflet*, Editura Herald, Bucureşti, 2004

Vergilius, P., Maro, *Eneida*, trad. Dan Sluşanschi, Editura Paideia, Bucureşti, 2000

Volume:

Braude, S. E., *First Person Plural: Multiple Personality and the Philosophy of Mind*, rev. ed. Lanham MD, Rowman and Littlefield, 1995.

Cargnello, D., *Alterita e alienita*, Casa Fioriti, Roma, 2010.

de Certeaux, Michel, *Fabula mistică*, Editura Polirom, Iaşi, 1996.

[60] Michel Foucault, *Istoria Nebuniei în epoca clasică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 16.

[61] Geneza 12, 1: şi a zis domnul către Avraam: „Ieşi din țara ta şi din neamul tău şi din casa tatălui tău, şi vino în țara pe care ți-o voi arăta eu”.

[62] Mitul lui Perseu

[63] Avraam, Iosif, Moise.

[64] *The Ship of Fools*, ed.cit., p. 107.

Conley, Tom, *The Self-Made Map. Cartographic Writing in Early Modern France*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londra, 1996.
Dodds, Er., *Grecii şi iraţionalul*, Editura Polirom, Iaşi, 1998.
Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei*, trad. Ştefan Bezdechi, Editura Minerva, Bucureşti, 2000
Flanagan, O., Multiple Identity, Character Transformation and Self-Reclamation, Oxford University Press, 1996.
Foucault, Michel, *Istoria Nebuniei în epoca clasică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.
Guillaumont, A., *Originile vieţii monahale*, Editura Polirom, Iaşi, 1997.
Guţu, Gh., *Dicţionar Latin-Român*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993.
Hacking, Ian, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton University Press, 1995.
Huizinga, Johan, *Amurgul Evului Mediu*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002.
Jaccard, R., *L'exil intérieur. Schizoïdie et civilization*, Presses Universitaires de France, 2000.
Jung, C. G., *Personalitate şi transfer*, Editura Teora, Bucureşti, 1996.
Raden, Jennifer,*Divided Minds and Successive Selves*, Cambridge MA: MIT Press, 1996.
Radden, Jennifer „Identity, Personal Identity, Characterization Identity and Mental Disorder" în *The Philosophy of Psychiatry*, Oxford University Press, 2004,
Schechtman, M. *The Constitution of selves*, New York, Cornell University Press, 1996.
Spanos, N., *Multiple Identity and False Memories: a Sociocognitive Perspective*, Washington DC, American Psychological Association, 1996,
Spidlik, T., *Spiritualitatea Răsăritului creştin*, vol. 1, Editura Deisis, Sibiu, 1997.
Taylor, Charles, *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Cambridge University Press, 2009.
The Ship of Fools, translated by Alexander Barclay, Edinburgh, William Paterson, London, Henry Sotheran and Co, 1974.
Wilkes, K., „How many Selves make Me?" în D. Cockburn (ed.), *Human Beings*, Cambridge University Press, 1991.
Wolska, Wanda, *La Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès*, Théologie et science au Vie siècle, Presses Universitaires de France, Paris, 1962.

STUDII ŞI ARTICOLE:

Brown, B.G., "The BASK (Behavior, Affect, Sensation, Knowledge) Model of Dissociation", *Dissociation*, (1998) 1 1: p. 4-23.
Buchanan, A., „Advance Directives and the Personal Identity Problem", *Philosophy and Public Affairs*, (1988) 17, 4: p. 277-302.
Dresser, R., „The Ulysses Contract", *Hastings Center Report*, (1984) 14, 3: p. 13-16
Graham, G., „Recent Work in Philosophical Psychopatology" , *American Philosophical Quarterly*, (2002) 39: p. 109-133.
Park, S. M., „False Memory Syndrome", Hypatia, (1997) 12,2: p. 1-50.
Quante, M., „Precedent Autonomy and Personal Identity", *Kennedy Institute of Ethics Journal*, (1999) 9, 4: p. 365-381.

THE TWO SCRIVENERS

Dragoş AVĂDANEI, Assistant Professor, PhD, "Alexandru Ioan Cuza University" of Iaşi

Abstract: This paper has been conceived as some kind of a conundrum project, the first part of which contains a description of most of the narrative contracts in two celebrated novellas, and a second part revealing the names of the two great authors, one Russian—Gogol, and one American—Melville. The starting point was provided by the fact that both stories have as their central character a copyist or scrivener, an antihero connected with the process of writing and illustrating the two authors' discontent with their reception in an age that might be seen as the dawn—or even pre-dawn—of modernism (first defined as the period of the typewriter). Similitudes and differences between the two novellas are recorded, in a comparative effort meant to demonstrate that both become more relevant as they are set one against the other.

Keywords: antihero, Melville, Gogol, scrivener, skaz

It just so happened that two great writers, whose careers had reached maturity at about the dawn or pre-dawn of modernism, decided to write a great novella each dedicated to an antihero whose occupation had marked the evolution of written culture for many centuries, even millenia; the copyist or scrivener. This double event is the more remarkable, first because the two writers came from two entirely different cultures, where, however, the copyists seemed to enjoy similar destinies and reputations. Secondly, their deaths at the end of each story—though they may remain to be haunting their communities, and mankind in general, for some time—may be seen as symbolic for the end of an era and the beginning of a new one, that of the typewriter; and the typewriter has often been associated with literary modernism, just as much as postmodernism has come to be viewed as the age of the word-processor.

Roughly speaking, the 1860s brought about the real end of a class of people that our two writers chose as their antiheroes before modernism proper came into being; the antihero himself may be regarded as a feature of modernism, side by side with a number of other such elements; the theme of alienation (and that of writing), the complex relationships between narrator and reader, the use of symbolic projections, illogical and absurd elements, etc. One of our authors defends his case from the very beginning of his celebrated story of B: "I am a rather elderly man. The nature of my avocations, for the last thirty years, has brought me into more than ordinary contact with what would seem to be an interesting and somewhat singular set of men, of whom, as yet, nothing, that I know of, has ever been written—I mean, the law-copyists, or scriveners." He was wrong (the narrator, we mean) as only a decade before (in 1842, and we are now in 1853), on the other side of the globe, another great writer had published the story of A, who was also an interesting and somewhat singular copyist.

What we find typically modernist—and even postmodernist—is that these two

writers, who had reached the height of their careers by the time each gave his famous novella decided to focus on writing as such, something they really knew things about; one had already published in 1851 one of the greatest masterpieces ever in English—and not only--, the other had been described as "the greatest artist that Russia has yet produced."

This is probably the appropriate place to return to our title and say that we decided for "The Two Scriveners" since it more appropriately sustains the organization of the paper, which we thought of structuring in the form of a conundrum, the first part of which is the puzzle itself and the solution as the second part. This is connected with the fact that in another text (Between Critical Thinking and Literary Critical Thinking, 2013) we attempted to prove that not only critical thinking, but even literary critical thinking may precede creative thinking, so that here we propose a hypothetical inversion by taking these two great writers, who, again, are at the climax of their careers, and who decide to bitterly contemplate their own lives as writers by this ironic diminution of their personalities into transcribers, i.e. copyists or copiers, imitators, scribes, pen-pushers, people employed to make written copies of real documents and manuscripts and most often working for kings, nobles, temples, monasteries, or cities; especially in the 19th-century, when, as we have pointed out, they were rendered obsolete by the invention of the typewriter, they were fixtures in offices throughout the world.

And thus, the two settings have to be sometime around the middle of the 19th-century in one of each nation's largest cities; the office space might be more or less prominent in the story, but the large city is important, as it makes each individual life less significant in proportion to its size; so, basically, a (capital) city of a large nation, be it American or Russian or Chinese… In our two cases, it is New York and St. Petersburg: the former as the bustling center of buisness and finance, the second as czarist Russia's capital between 1712 and 1918 (in the story, during the reign of Czar Nicholas, 1825-1855), both of them centers of corporate or government offices that required armies of bureaucrats and, therefore, copyists; the modernist anomaly in both cases is that of the inactive antihero in the middle of a busy financial, political or administrative district. In one case we know that the season is that of winter (a season of irony and satire in Northrop Frye's typology), as the main character needs an overcoat and finally gets one only to have it stolen from him. Interestingly enough, one of the characters working with the B scrivener, because he wore "execrable coats," is presented by the narrator with "a highly respectable-looking coat of /his/ own—a padded gray coat, of a most comfortable warmth, and which buttoned straight up from the knee to the neck"—thus, an overcoat, and thus winter in New York as well. And, again strikingly, the address of the office is a matter of discretion: the omniscient narrator in one speaks about "the department of…, but I had better not mention in what department… and call the department of which we are speaking a certain department," while the character-narrator in the other lets us know that his "chambers were upstairs, at No—Wall Street," then he moved "at No—Wall Street" while these were taken over by "Mr. B--, landlord of No—." So, even if we knew New York and St. Petersburg very well, we could not find our "no-number" antiheroes.

As far as their names are concerned, the two authors adopted different attitudes, but both showing an explicit interest in making them unusual; the author of "Shinel" favors a despicable, "strange and far-fetched name" that might mean "Poop Poopson," or "Crap

Crapman," or any other scatological pun, though traced to its Greek etymological origin it surprisingly turns out to mean "harmless" or "forgiving," with both connotations applying to Akaky; the author of B prefers just one name for his antihero and "the Scrivener" as some kind of surname, or nickname, which is true, as we shall see, for the other characters in the novella.

But before looking more closely at our scriveners, let us take a more distant perspective and see how they came to be what they are. The time we are contemplating is thus a little before and around the middle of the 19th-century, when writing had been and was being regarded, at least in some quarters, as some kind of heroic action. After Shelley ended his celebrated essay on poetry calling poets, writers in general, "the unacknowledged legislators of mankind", a little later, in 1841, Thomas Carlyle developed his "great men theory" (in On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History), including Dante, Shakespeare, Johnson, Rousseau, Burns and others among the great heroes of humanity. Dissatisfaction and frustration with their writings' reception must have brought great authors to look as the "snivelling neurotic wreck and ineffectual weenie" (Atwood, XVIII), as "the antihero as man of letters" (our A loves to work, and "in that copying, he saw a varied and agreeable world. Enjoyment was written on his face: some letters were favorites with him; and when he encountered them, he became unlike himself; he smiled and winked…," i.e. he was a man of letters, just as B had also been—before entering the story—a man of "letters" in a different way.")

But the antihero (as distinct from the dark hero or the villain) apeared to critics and theorists as a flawed hero, and thus, probably, more interesting than the traditional heroes; even though working on the side of the good (and scriveners do that), they have a tragic flaw; they may be wretches, jerks, outsiders, but also morally ambiguous, complicated, and unapologetically imperfect; they may wonder about their own sanity (others do in the case of B), but harbor no illusions as to their place in the world; they may be pathetic, mean, dumb, clownish, ugly, but at the same time always do the right thing, whether others oppose of it or not; though conspicuously lacking in heroic qualities, they are intriguing and occupy a central place in the story and in the world; having tortured minds and souls, they might be said to be always doing the right things for the wrong reasons; though they appeared on stage since the time of the Greek dramatists, they only came to prominence later, especially in modernism. Their many (or not so many) imperfections result in helplessness, confusion and/or self-hatred.

So, back to A and B, our antiheroes, to see if and how they fit the above descriptions or suggestions. The former is "a clerk of whom it cannot be said that he was very remarkable: he was short, somewhat pockmarked, with rather reddish hair and rather dim, bleary eyes, with a small bald patch in the top of his head, with wrinkles on both sides of the cheeks and the sort of complexion that is usually associated with haemorrhoids…" About this unattractive character, we also find, that he is "a man advanced in years," who seems to "have been born a copying clerk" or a "perpetual titular councillor"; no surprise then that he has bits and pieces of filth on his clothes due to his "peculiar knack, as he walked in the street, of arriving beneath a window when all sorts of rubbish was being flung out". However, not only did he live in a "world of his own," but also "lived in his work," and was absorbed to the point of obsession in it; even at home he continues to write

documents, or to copy whatever he could lay hands on. And, although at the office he "never makes a mistake," his co-workers pick on him and ridicule him, nobody respects him and "even the porter refuses to rise when he passes." Nevertheless, he ignores his taunters and behaves as though there were no one there, very much like a childlike character who prefers to endure all verbal bullying from colleagues. This workaholic suffers very much like a saint, too, with just "Leave me alone! Why do you insult me?" in which other words are heard, like "I am your brother" and we can easily remember Jesus's last words to his tormentors, "Father, forgive them for they know not what they do."

A's Russian dream is, quite appropriately if we think of the winter in this part of the world, that of having a new overcoat instead of his old, threadbare, frayed one (he dresses rather shabbily anyway); for that he has to scrimp for months and even has to fast to save for his coat, again like Christ fasting for forty days and forty nights in the desert whilst being tempted by the devil, i.e. our coatmaker Petrovitch; this seems to change him from the introverted, hopeless nonentity that he has been all his life into one whose self-esteem and expectations are raised by the overcoat. There are two more interesting things to remember about A; first, this meek and awkward Russian John Doe "was in the habit of not finishing his sentences" (as compared to his counterpart who grew into the habit of using just one sentence); and secondly, again as a rather accidental parallel to B, when asked to do anther task not included, as it were, in his job description, he prefers not to, which might simply be an indication of the intellectual limitations of his mind, rather than a blunt form of refusal.

This very refusal—otherwise very gentle, mild and polite—is the main characteristic of our second copier; B is basically a "dead soul"—to use the description in antoher title of the Russian counterpart. As he enters the American story, unlike—to some extent—his Petersburg contemporary—, this antihero is young, "pallidly neat," "pitiably respectable," "incurably forlorn" and of a "singularly sedate" aspect. But, like A, he is "always there" with his incessant industry in an "extraordinary quantity of writing," with great stillness, honesty and unalterableness of demeanor. He seems firm and self-possessed, methodical in his wonderful mildness, pallid haughtiness and austere reserve, always unaccountable in his cadaverously gentlemanly nonchalance ("like a very ghost…" constantly parallels the Russian copyist's real transformation into a ghost in the end of the story). Anyway, as the narrative unfolds, B becomes, for the narrator and the other characters, the "strange creature" who is "a little luny"(sic) or "derranged" as his co-workers described him. As he "seemed to gorge himself on… documents," B appears more and more clearly as the victim of an innate and incurable disorder (with classic symptoms of depression), and, consequently, a real "nuisance" and a mystery, "one of those beings of whom nothing is assertainable…," except, probably, that he is almost autistic. In the second part of the story, very much like A, he "really" becomes a ghost that haunts the office premises and causes continual dismay in the narrator.

Like in the case of A, B "remained as ever, a fixture…," becoming a "millstone to /the narrator/," as in Jesus's admonishment against anyone offending the little ones, that it would be better for them that a millstone were hanged about his neck ("Matthew 18"); the Biblical references continue with the lawyer's memory of John C. Colt (brother of the inventor of the revolver) who bludgeoned Samuel Adams to death with a hatchet ("this old Adam" in the previous paragraph); and then the lawyer's denial of B, which seems

analogous to Peter's denial of Christ in "Matthew 14:68, 70-71"—"In mercy's name, who is he?"...; or the narrator's feeling that "for a few moments /he/ was turned into a pillar of salt" (like the disobedient wife of Lot who, for her transgression, was turned into a pillar of salt); or, at his death, when he is found between two thieves in prison (Jesus's crucifixion alongside two thieves), when he comes to be "at rest with Kings and Counsellors of the Earth, which built desolate places for themselves…" ("Job 3:14-15"), after having inspired in the lawyer "a fraternal melancholy" ("We are brothers!") from the "bond of common humanity," for "both I and B were sons of Adam," and he recalls the divine injunction "A new commandment give I unto you, that ye love one another."

Finally, B's American dream—which becomes the narrator's nightmare--is that of being able to say "No!" to absolutely everything, as an indication of his absolute freedom, embodied in a stock response, in a quiet and gracious manner as a matter of fact—"I would prefer not to". It would be interesting to speculate as to what he would have answered if somebody had asked him if he wanted to be dead (we compulsorily remember, together with a rumor that reached the narrator at the end, about his having previously worked in a "dead letter office"—the emblem of human nature and the plight of failing—in a writer, of course); and he dies of starvation, at The Tombs, "strangley huddled at the base of the wall.". And thus, life is pointless="I would prefer not to," as a trademark sentence ringing ominously all over the world.

So, what we have so far, is two copyists created, as projections of the writers themselves, by two great authors who wrote these two novellas at the climax of their careers, which just happened to be when they were about thirty-three years old. What remains for us to do is have a look at the other narrative contracts that they used in order to project these two "waifs" into the foregroung. First, it is the other characters, selcted according to two principles: they should be limited in number and the presence of women, if any, should be reduced to a minimum (female characters most often imply love stories and families, both of which are incompatible with the essence of antiheroes; and there are, we might say, in both stories, faint homosexual undertones).

This "chorus" is represented by the nameless co-workers who always taunted, jeered and made jokes at A; they also scattered bits of paper on his head and told all sorts of stories of their own invention about him (like, for instance, how his landlady beat him); the overcoat, of course, is a butt for their jibes; among these employees, there is one who comes with the advice for A to see a certain prominent personage in a government office who will help him track down his stolen coat; this prominent personage is a high-ranking general who proves to be a person of little consequence, the caricature of the typical bureaucrat who practiced his gestures and mimic before the looking glass and who, in the end, also proves to be the corrupt and immoral representative of a contemptible but dangerous class of civil servants. There are also other government officials and watchmen (the "men with moustaches"), and a physician called after A develops throat infection and who tells his landlady to order a coffin for her tenant. But there is also Grigori Petrovitch, once a serf and now a heavy-drinking, one-eyed tailor, and his plain looks, no-name witchy wife, associated with the smell of onions.

On the other hand, B's co-workers are also nameless, but they have such nicknames like Turkey, Nippers, and Ginger Nut (the twelve-year old office boy who brings

such cakes to the two scriveners above)—all of them caricatures, but of a different type than the "person of consequence," for instance. Turkey is this story's elderly drunk, who is productive in the mornings, but sloshed in the afternoon, while young Nippers, plagued by ambition and indigestion, is irritable and angry in the morning and calmer in the afternoon; Turkey is always a mess, Nippers is always unhappy—two odd-ball co-workers, never in a bad mood at the same time, so that the narrator can notice this "good natural arrangement" by which "when Nippers was on, Turkey was off and vice-versa." Worth noting is, first, that Nippers often received visits from ambiguous looking fellows in seedy coats (though he himself "dressed in a gentlemanly sort of way") and, second, that Turkey wore such execrable coats (see above) that the narrator thinks of offering him an almost new overcoat of his own. Then there are the new tenants when the narrator decides to move out, the landlord, and the grub-man, one of the turnkeys at the Tombs, who awaits and accepts bribe to make sure B is well fed.

Now we can introduce the two narrators through whom all these characters—and the whole narrative substance indeed—are brought before the readers' eyes. Recent theories tell us that, from the point of view of the place of the narrative voice (extratextual or intratextual), any narrative may correspondingly be hererodiegetic (the story is filtered through a narrator who is not a character in the story—the case of the Russian novella) or homodiegetic (the story is told by a narrator who is also one of the story characters—the case of the American novella). Next we will also need to observe the distinctions proposed as far back as the 1960s by Wayne C. Booth between reliable and unreliable narrators (with the footnote that complete reliability never exists). Even though in different positions with regard to the story, our two narrators, as we shall see, share at least three characteristics in common: their partial omniscience, their unreliability, and their skaz (Russian formalist concept) type of relationship to the reader, all of which are certainly interconnected.

As a fictional person distinct from the author, but constituting an indisputable organizational center (Eichenbaum), the Russian narrator seems to be omniscient, but is, in fact, quite limited; this may originate in the author's combination of registers and genres, particularly oral story-telling and the lives of saints (that he was specifically interested in); this results in a relaxed, chatty, familiar, lowbrow style, characterizing the narrator as ramble, fickle, and Protean, frequently using such parenthetical expressions as "nothing is known of that," or "I don't remember from what town," or "if my memory serves me right…"; he also delights in verbal play by using informal asides that repeatedly compromise his reliability; he thus speaks, from the very beginning, of "a certain department…, but I had better not mention in what department…"; and introduces "a police captain of what town I don't recollect…"; or "it is impossible to say…" Moreover, at one point he as much as admits he is making up information (about the tailor) simply to fulfil the reader's expectation that every character gets a description ("it is now the rule that the character of every person in a novel must be completely drawn…"). And in the end we listen to him commenting on "the fantastic ending of this perfectly true story," as "rumors were suddenly floating about Petersburg" that a corpse… etc., etc. The skaz characteristics are given by such addresses as: "the reader may see for himself…"; "it must be noticed that…"; "the reader ought to know…"; "we regret to say that we cannot tell…"; "it is our business to criticize…"; or "even I who tell the tale must own that I have not troubled to

inquire…"

Being himself a character in the story, the American narrator—though an experienced lawyer and, thus, one who is supposed to know very much about scriveners—is by definition limited: "all I know of him… is what my own astonished eyes saw…," though, very much like his Russian predecessor, he believes that "some such description is indispensable to an adequate understanding…" Also, many passages in the text question his reliability; his vanity, for instance, prompts him to mention three times the name of his acquaintance John Jacob Astor (US's first multimillionaire) to show us how important he himself is; but, in fact, he remains in the reader's mind as an elderly Manhattan lawyer who goes unnamed to the end of the story, who tries but fails to connect with B, and who is convinced "that the easiest way of life is the best" (only to be contradicted by the development of the story and of the main character); he remains torn between feelings of responsibility for B and his desire to be rid of the threat that B poses to the office and to his way of life on Wall Street; he is a smug, sanctimonious, cautious, distrustworthy drone who is prepared to admit that "a certain squeamishness withheld /him/…" The "skaz" qualities of the narrative are revealed in such comments as: "the reader of nice perceptions will here perceive that Turkey and Nippers…"; or "there would seem little need for proceeding further in this history…," and "ere parting with the reader…" towards the end. Like the other narrator, the New York lawyer also professes his ignorance of key details of the narrative.

And two passing remarks on the tone of these narrators; the unnamed narrator in the Russian tale is, at various times condescending, compassionate, humorous or nightmarish, with a subtle current of oddness, irony and a slightly wry angle ; the unnamed narrator in the American tale, seeing B as either pathetic or frightening, oscillates between a tone of profound confusion and one of profound sadness.

With settings, characters and narrators in place, the two writers have to choose from among a number of possible plots or narrative patterns; let us mention here that we take plot, as most critics do, as the logical and causal structure of a story (which consists in the chronological sequence of events), and the narrative pattern as the concrete realization of the plot. In the 19th-century our two writers would have certainly known about Aristotle's plot, which he called *mythos*, i.e. the structure of incidents and actions; this structure is made up of exposition, rising action (through conflict), climax (*peripeteia* or turning point), falling action, and resolution or catastrophe—denouement. Their key elements consist in reversals (A manages to persuade Petrovitch to make a new coat for him; A goes to see the man of consequence; the coat is stolen; A dies and becomes a ghost; B starts refusing everything; B moves on the premises; narrator moves out; B gets into prison and dies…), recognitions, suffering or *pathos* (A's suffering and the B narrator's torment), and *anagnorisis* (realization of the cause of his/their misery or a way to be released from the misery which in both our cases is in death).

A somewhat parallel pattern is the one created by symbols or networks of symbols, and one cannot expect two great writers to avoid it, as it may be said to have formed the core of writing since the beginnings of literature. The title symbol of the Russian story is, first, a patchwork of scraps sewn together, giving the antihero the Orthodox image and precept according to which the less you have in this world, the closer you will be to

eternal happiness. Since the overcoat is beyond repair and cannot be fixed (by the devil himself, called here Petrovitch), the message may be that religion does not pay. Otherwise, the overcoat is a token of status and security and a metaphor for human isolation and alienation, for the delusion of hope; more generally, it becomes a symbol for Russia whose humanity has worn thin; it also may appear as a mythic symbol representing a single, simple man's life, and, since in Russian "shinel" is feminine, at the very end of A's life he was visited by "a gleam of brightness in the form of an overcoat" and "his whole existence had in a sense become fuller, as though he had married;" it is "a sweet helpmate" and "the dear wife of his." The new overcoat is thus a form of rebirth that, however, requires sacrifices. Since in the end A "gave up the ghost" and became a "corpse," the author uses this denouement as a means of parodying literary convention; moreover, the ghost attacks the very important person as a representation of lower classes' revolt towards a new Russia, though "orders were given… to catch the corpse… alive or dead" (with a smack, here, of Caragiale); this roving corpse, who may stand for divine retribution or the furies in ancient Greek mythology, bedeviling the evildoers, finally finds an overcoat and takes it from the person of consequence before he/it vanishes "again."

Consistently enough, as it were, in the American story B, who is from the beginning of a cadaverous expression and a corpse-like disposition, appears gradually more like "a ghost…, an apparition…, a cadaver…"; in some kind of Kafkaesque absurdism, the narrator himself feels haunted by B; at times he feels he could walk straight against him as if he were air; and, moreover, B. haunts us, his readers, thus somehow avenging his "father" against the world that did not understand him (i.e.the author). Then, not only are the offices on "Wall Street," but there is also a dead wall outside the office that B always contemplates, and there is a prison wall at "The Tombs," where he ends his existence as a character. And, once again, the author gives us a rumor at the end as to B's having previously worked in a "Dead Letter Office," thus obliquely commenting not only on the copied "letters" that was the scrivener's job, but also on the interrupted channel of communication—like the author not finding his readers.

As usual, all these add up to the theme(s) of the stories; the Russian novella is, first, a commentary on the barrage of bureaucracy and an implicit condemnation of the arrogance that most often accompanies bureaucratic ambition and bureaucratic incompetence; as a representative of the unappreciated and unrewarded underclass, A ironically dies of a broken heart, but the author's belief is that the human soul cannot ever truly rest or be at peace, so the antihero returns from the dead with a vengeance; he will stay forever as the epitome of the doomed clerk in a haunted, phantasmagorical city, who, however, will ultimately rise above his persecutors as a utopian wish fulfillment in the finale of the story. On the other hand, the story of B is a parable of what his author saw as the dangers of the modern world, that is the threat of alienation and of too much individualism, as his antihero appears as a "self-unmade man."

As our conundrum project is drawing to a close, we may look at our two authors and their "stories." Nikolai Vasilievich Gogol (1809-1852) published his "Overcoat" in 1842, after a series of works including Evenings on a Farm Near Dikanka, Arabesques (with "Diary of a Madman"), The Government Inspector and Dead Souls, and established his reputation as a fabulist of the highest order, who suspends the laws of nature for the sake of

the fantastic in terms that make the real in itself seem uncanny, absurd, barbaric. Of his great story we attempted to comment upon, Dostoevsky (Turgenev according to other sources) may have said: "We all come out of Gogol's 'Overcoat'." Sometime later comes Nabokov's acolade: "When, as in his immortal 'The Overcoat,' Gogol really let himself go and pottered happily on his private abyss, he became the greatest artist that Russia has yet produced." (p.140) Romanticism and realism, tragedy and comedy, compassion and grotesque are all combined into an early example of magical realism initially titled "A Tale About a Clerk Who Steals Overcoats" (and the clerk is Akaky Akakyievitch Bashmaktchkin—"bashmak"=footwear)—a strange tale about an inconsequential man and his cat-fur coat ending in the fairy-tale world of supernatural revenge. It was several times translated into English (beginning in 1850) and the version we used is signed by Constance Garnett.

Herman Melville (1819-1891) published anonymously his "Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street" in 1853 (later included in The Piazza Tales, 1856), after (between 1846 and 1852) Typee, Omoo, Mardi, Redburn, White-Jacket, Moby –Dick and Pierre (the last but one sold only thirty copies and the last was met with similar disastrous reception); after that Melville stopped publishing fiction, drifted into obscurity, wrote some poetry, and worked for the Customs House until 1891. Jonathan Edwards (Freedom of the Will, 1754) and Joseph Priestley (Doctrine of Philosophical Necessity Illustrated, 1777) are alluded to in the story as possible sources of inspiration (free will requires the will to be isolated from the moment of decision; and the will is not free), and it thus becomes, at the early beginnings of modernism, a commentary on the human condition.

Finally, these are two stories that, at first reading, are as different as they can be, i.e. as different as the two cultures they belong to, but which upon closer readings have so many common elements that we can certainly group them together, especially since they come from two disappointed writers who project themselves unto two copiers.

Bibliography

Aristotle: Poetics…, transl. by Richard Janko (Indianapolis, 1987)
Atwood, Margaret, *Negotiating with the Dead* (Cambridge: Cambridge UP, 2002)
Erlich, Victor, *Gogol* (New Haven, Connecticut: Yale Univ. Press, 1969)
Fiene, Donald M., *Bartleby the Christ*, American Transcendental Quarterly (7, 1970, 18-23)
Gogol, Nikolai, *The Overcoat*, trans. by Constance Garnett, in Fiction 100. An Anthology of Short Stories, Third Edition, ed. James H. Pickering (New York, Macmillan Publishing Co., Inc., 1982, pp.424-441)
Graffy, Julian, (ed.), *Gogol's The Overcoat: Critical Studies in Russian Literature* (London: Bristol Classical Press, 2000)
Herman Melville's Bartleby… in Psychoanalysis and Literature (New York: Nelson-Hall, 1981)
McCall, Dan, *The Silence of Bartleby* (Ithaca: Cornell UP, 1989)
Melville, Herman, *Great Short Works of Herman Melville*, ed. Warner Berthoff (New York: Harper and Row, 1966)

Nabokov, V. V., *Nikolai Gogol* (New Directions Publishing, 1961)
Schatt, Stanley, (ed.), *Bartleby the Scrivener: A Casebook for Research* (Dubuque, IA: Kendal/Hunt, 1972)
Vincent, Howard P. (ed.), *A Symposium: Bartleby the Scrivener* (Melville Annual, 1965; Kent, OH: Kent State UP, 1966)

SIGNIFICATIONS INTERTEXTUELLES - LIVIUS CIOCARLIE DIALOGUE AVEC PAUL VALERY

Maria-Nicoleta CIOCIAN, Assistant, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Our analysis of the volume "Starting from Valéry" offers an insight to the possible meanings of the quotational dialogue conducted between Livius Ciorcârlie and Paul Valéry, aiming to articulate the effects of this type of dialogue and the relationships it engenders. The gesture of homage circumscribes a particular nostalgic intertext that records the erudite life of the author. The act of questioning and distrusting the texts of the others is converted into a steadily elaborated writing of the self. This orchestration of the self, of the "character" Livius Ciocârlie is performed like an alignment of fragments stemming from the depths of Valéry's words. It was our interest to see whether the quotations taken from Valéry and inserted into Ciorcâlie's text undergo any type of transformation of the content.

Keywords: intertextuality, quotational dialogue, gesture of homage, journal, intertextual relation.

Livius Ciocârlie recours dans son oeuvre – *Pornind de la Valéry* [*À partir de Valéry]* au dialogue intertextuel commme à une technique privilégiée, une technique persuasive par laquelle il soutien ses opinions. Après-qu'il recours à la citation, soit qu'il l'accepte, (il s' 'identifie avec cette citation), soit qu'il la refuse, puis, il déclare explicitement son opinion. La citation a, à cet égard, une fonction d'argumentation, ou une fonction d'opposition (intertexte polémique) comme un préambule à faire valoir ses pensées. Présentant dans un article précédent - *„Pornind de la Valéry [À partir de Valéry]" – la citation-hommage ou autres formes de revenir à soi-même* - la citation-hommage, dans cette étude on détaille les significations de ce dialogue citationnel et les effets des relations qu'il crée. Le dialogue de deux auteurs permet des relations de l'auteur roumain vers le texte valéryen: identification, assurément, accord, désaccord, négation, indifférence, des débats, polémique - des relations présentées et illustrées dans l'article précédent mentionné ci-dessus. Près de la moitié des commentaires de l'ouvrage en question a paru dans la section homonyme du „România literară". Voici une surprise donnée aux lecteurs - "Un faux guide de lecture - un crayon dans sa main et une tentation (insidieuse) pour écrire, à son tour, sur la manchette de livre."[1]

Des exercices intertextuelles propres - à un premier contact avec le titre - une charge de notes fragmentaires sur les textes de Paul Valéry – à une nouvelle lecture plus approfondie, le livre écrit par Livius Ciocârlie montre un spécial intertextuel nostalgique, soumis ici à "un traitement" sophistiqué: une référence exacte suit la plupart de temps la citation, mais l'écrit en italique aussi cadre le passagé cité, sans que, dans ce cas, lui suive la référence. Initialement, Livius Ciocârlie s'engagent à "commencer" par Valery. (,,je commence avec

[1] Cosmin CIONTLOŞ, „*Pornind de la Livius CIOCÂRLIE" [A partir de Livius Ciocârlie*] în România literară, nr. 30/28 iulie 2006.

Valéry, je n' écris pas de lui''[2]), pour le mettre puis au centre de ses pages ou de toutes annotations sur les citations.

Le texte devient alors conceptuel, schématique, en respectant ce plan pour toutes les réflexions personnelles.

Les 29 grandes volumes qui représente l'héritage de Valéry, 261 de cahiers qui font 26600 de pages, *Les cahies* de Paul Valéry, ils comprend tous les types de notations: littéraires, mathématiques, paroles, philosophiques, diverses pensées, mais aussi les listes de blanchisserie de lavage ou de divers projets. La préférence de Livius Ciocârlie pour les annotations des citations qui se trouvent, certains d'entre eux, à la frontière entre littéraire et non-littéraire (De la même façon comme il préfère à transcrire des passages inédits de ses propres cahiers jamais publiés). Marius Ghica, dans *La genèse d'oeuvre littéraire. Marques pour une poietica*[3]- une extension de l'étude consacrée à l'oeuvre de Paul Valéry (*La genèse de poème: une tentative de poétique à bord des textes de Paul Valéry*) et paru en 1985 - il analyse le processus de la création et les théories esthétiques de Paul Valéry – en arrivant à la poésie moderne. Livius Ciocârlie commence à partir de Valéry, seulement et seulement pour se retourner à soi-même.

Comme nous avons déjà mentionné, les positions de dialogue des deux auteurs nous les avons présentées dans un article précédent („<<Pornind de la Valéry>> [*À partir de Valéry] – la citation-hommage ou autres formes de revenir à soi-même"),* en les illustrant avec des citations significatives.

Lors d'une interview Livius Ciocârlie, Mircea Bențea[4] pose à son interlocuteur une question concernant le volume *Pornind de la Valery* [*A partir de Valery*]. Il cherche à savoir s'il s'agit d'une « ombre nostalgique du discours critique » [5] abandonné ou d'un « journal de lecture ou tout simplement d'un autre type de journal ». [6] Ciocârlie avoue avoir commencé à dactylographier le texte dans le dessein de préparer un volume mais, s'ennuyant par la suite (et l'ennui prend chez lui la forme du compte rendu critique) il s'affaire à s'en débarrasser sans savoir quoi en faire[7] (le volume *Pornind de la Valery* n'était pas publié au moment de l'interview, seules quelques fragments ayant paru dans *România Literară*).

Le choix de Valery n'est pas un hasard (le commentateur roumain s'arrête à Valery pour des raisons d'affinité quoique, selon ses propres dires, il fût plutôt familiarisé avec l'authenticité de Mallarmé) même si l'écrivain français désire apprendre uniquement « la manière dont le texte est construit »[8], ce qui place Livius Ciocârlie dans la proximité des telquelistes qui considèrent le texte « en procès » : « j'arrive à comprendre maintenant

---

[2] Livius CIOCÂRLIE, *Pornind de la Valery [A partir de Livius Ciocârlie*], ed. cit., p. 8.

[3] Livre paru en 2008, la Editura Paralela '45.

[4] *Livius CIOCÂRLIE - „...pe mine să nu contați"*[„... *ne comptez pas sur moi*]. *Convorbiri cu Mircea Bențea* urmate de o *addenda* [*Entretien avec Mircea Bențea* suivi par une *addenda*], postface par Liana Cozea, deuxième édition, Paralela '45, Piteşti, 2010, p. 78.

[5] *Ibidem.*

[6] *Ibidem.*

[7] Quant au volume *À partir de Valery*, j'ai commencé à dactylographier le texte dans le dessein de préparer un volume. Tout en tapant le texte – une page par jour – je me suis rendu compte du fait que je m'ennuyais. J'étais impatient de me débarasser de ce livre. L'ennui c'est ma manière d'être critique d'accueil. Je ne me trompe jamais. Maintenant je ne sais pas quoi faire avec *À partir de Valery*. Rénoncer? Pour l'instant j'essaie de l'abîmer". (n.t.) – *Ibidem.* Sauf mention contraire, la traduction des citations nous appartient.

[8] *Ibidem*, p. 87.

pourquoi Valéry affirme que le travail sur œuvre n'est jamais achevée, mais seulement interrompu. On tente de purger la création de sa dimension démonique mais on est contraint de s'arrêter avant d'y parvenir. Épuisé, le diable dit 'Arrêtons-nous ici. Je suis à bout de forces' ».[9] Ainsi, les telquelistes avaient fait de Valery leur précurseur[10] pour avoir interrogé la dimension processuelle du texte et non pas son achevement.

Lorsque le blocage du travail textuel intervient, rarement en effet, dans l'écriture, Livius Ciocârlie le surmonte en faisant l'éloge de la textualisation, du fragment-commentaire. « Valéry considère que 'ce travail même aurait une valeur supérieure à la valeur que l'individu attribue communément au produit' ». [11]

Le journal de Ciocârlie comporte quelques indications d'« atelier» :

> « Parcourant la *Pléiade* j'ai laissé quelques marques en crayon par-ci, par-là. Il me semblait que je pourrais écrire quelque chose à propos de cette phrase…Pas maintenant, pas sur-le-champ. Un jour peut-être. Pour quoi le faire grâce à une poussée intellectuelle ? Ça alors ! Sans aucune raison. Seulement pour écrire. L'écriture est pour moi une fonction organique. Plus qu'un *hobby* : un caprice. Je ne suis pas à mon aise lorsque j'écris. Quoi ? *N'importe quoi*. Surtout des 'idées' dernièrement. Je ne suis pas capable d'évoquer, de raconter. Qu'est-ce que je veux obtenir avec mes idées ? Parbleu, rien ! » [12]

On trouve ici une des raisons d'être de ce volume et une définition des stratégies intertextuelles qui lui sont propres, ayant la fonction de mise en abyme. Conscient du fait que la constitution d'un horizon d'attente met de la pression sur l'écriture, Livius Ciocârlie s'en disculper dès la première page, tout en expliquant au lecteur pourquoi il lui est impossible de construire un récit.

Le plaisir de l'écriture (« Personne ne m'oblige à écrire. Je le fais pour mon propre plaisir »[13] se joint à l'absence de toute finalité (« Je ne suis pas à mon aise lorsque j'écris. Quoi ? *N'importe quoi*. Surtout des 'idées' dernièrement. Je ne suis pas capable d'évoquer, de raconter. Qu'est-ce que je veux obtenir avec mes idées ? Parbleu, rien ! » [14]) Le caprice n'est pas pour rien : « Valéry est le type gouverné par une seule dimension – l'intellect. Reconnaître qu'il a été plus ouvert d'esprit et plus éclectique, voilà la mission du lecteur – surtout lorsque ce dernier s'imagine être critique littéraire ». [15] L'écriture de Ciocârlie déconstruit le mythe de l'adhérence complète de l'auteur à son reflet, ce M. Teste abstrait :

> « 'Il n'y a pas d'image certaine de M. Teste. Tous ses portraits diffèrent les uns des autres' (II, 65). Comme M. Teste est le reflet d'une certaine dimension de la personnalité de Valéry et un type particulier de personnage à la fois, l'affirmation ci-dessus est essentielle. Quoi qu'on en dise, elle serait d'autant plus banale

[9] *Ibidem*, p. 113.
[10] Paul CERNAT note dans un compte rendu (*Un sceptic în fața iluziilor postmoderne* [*Un sceptique devant les illusions de la postmodernité*]) que "la première these de doctorat dirigée par le professeur Ciocârlie portrait sur Valéry" - „Bucureştiul cultural" [Bucarest culture], n°14, dans *Revista 22*, n° 858/15-21 août 2007, consulté le 15 octobre 2013, http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=6517.
[11] Livius CIOCÂRLIE, *Pornind de la Valéry*, *éd. cit.*, p. 38.
[12] *Ibidem*, p. 5.
[13] *Ibidem*, p. 69.
[14] *Ibidem*, p. 5.
[15] *Ibidem*, p. 8.

> qu'elle s'appliquerait à l'individu commun. On diffère tant de nous-mêmes dans de diverses situations de la vie que si l'on pense à la fidélité photographique, nos portraits devraient différer les uns des autres tout comme l'image de l'enfant diffère de celle de l'adulte ou du vieillard. A cela s'ajoute le regard toujours différent que les gens avec lesquels on entre en contact posent sur nous. Ou encore - une seule personne peut nous voir de plusieurs manières différentes. Concernant ce dernier aspect, il suffit de lire un journal pour retrouver toute une galerie de portraits d'un seul individu. »[16]

La mise en question des textes des autres n'est qu'une écriture de soi patiemment élaborée. La construction de soi du « personnage » Livius Ciocârlie s'élabore fragment après fragment, prenant appui sur la profondeur des mots valériens.

Derrière l'intertexte présent dans l'œuvre, on retrouve en filigrane une histoire des lectures transposée en partie dans le texte. Le journal renferme surtout « la vie livresque » de l'auteur. L'intertexte transcrit le dedans tandis que les autres notations quotidiennes – le dehors. Les entrées consacrées à la lecture renvoient à la vie intérieure de cet auteur qui voit dans l'être humain « *un dedans* et *un dehors* à la fois […], tout est intérieur et extérieur en lui ; il ne peut jamais détenir un secret absolu, soustrait aux regards des autres».[17] Nous ne faisons pas référence ici au fait que les événements *écrits* et donc assumés deviennent des événements intérieurs par ce qu'elles s'accompagnent de l'émotion et des réflexions de celui qui écrit. Bien au contraire, il nous semble important de relever l'importante de la littérature pou l'écrivain et de focaliser sur sa volonté d'assumer sa vie intérieure tout comme sur la transformation du *dehors* en *dedans* (grâce aux motifs indiqués par Eugen Simion : a) le cahier secret contenant les notations qui ne peuvent pas être publiés accueille les signes du monde extérieur ; b) *le dedans* tend à subjuguer *le dehors*[18]).

Le journal de Livius Ciocârlie a une structure particulière. Il nous intéresse de savoir si **l'intertextualité** apporte quelque chose de plus au journal (ou bien au contraire), si la confession littéraire métamorphose l'écriture diariste ou si elle ne fait que conférer un surplus d'intensité à la connaissance du monde à l'intérieur duquel vit « le moi » (*le dehors*), tout en renforçant la connaissance de soi (*le dedans*). Est-ce que **l'intertexte** est une fourberie de la littérature diariste ?

Si Gide parle dans son journal d'une *fonction de la fidélité*[19], chez Livius Ciocârlie on trouve une *fonction de la fidélité livresque* car, dans *A partir de Valéry*, l'auteur consigne méticuleusement les fragments extraits de l'œuvre de Valéry et rend raison de la manière dont il la lit – la nécessité de l'auteur-narrateur d'avouer ses lectures et leur réception. L'injonction de Gide « oser être soi-même » devient un « oser être soi-même » livresque ; Livius Ciocârlie note tout : les fragments auxquels il adhère, les passages qu'il rejette sans oublier ceux qui le laissent froid – l'écriture sur l'écriture respire librement, elle n'a rien de la complexité de la critique littéraire. Son journal lui offre ainsi un espace de manœuvre tandis que les notes en marge des citations gagnent le droit d'expression.

---

[16]*Ibidem.*
[17]Georges GUSDORF, *La Découverte de so*i, Presses universitaires de France, Paris, 1948, p. 101.
[18]Eugen SIMION, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. I – *Există o poetică a jurnalului?* [*La fiction du journal intime*, t.I – *Y a-t-il une poétique du journal?*], Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 185.
[19]*Idem*, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. II – *Intimismul european* [*La fiction du journal intime*, t. II – *L'intimisme européen*], Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 128.

Vu la diversité des citations valériennes, l'écriture décousue n'autorise pas une lecture athlétique, mais un parcours mesuré qui exige l'arrêt, le retour en arrière, la relecture.

L'auteur insère entre parenthèses quelques lignes qui témoignent du travail de l'écriture intertextuelle -

> (« Révisant les épreuves du livre j'élimine quelques lignes. Afin de ne pas altérer la pagination, je propose en échange 'le fruit' d'une révélation : je ne suis pas un intellectuel. Un intellectuel occupe une position, il représente quelque chose. Il est plutôt de droite ou de gauche, il se situe en haut ou en bas. Il appartient à un courant d'idées. Moi non. Je n'ai aucune idéologie même si je laisse l'impression d'en avoir, parfois. Qu'est-ce que je suis donc? Pour me flatter je pourrais me dire : un artiste. Ma mère employait en patois un mot plus approprié : *moins-que-rien* » [20] -

découverte de la littérature poststructuraliste fragmentaire de l'aveu.

Il nous semble également important de voir si la citation valérienne insérée dans le texte de Ciocârlie déclenche ou non la transformation du contenu. La modification substantielle du travail intertextuel à l'œuvre selon M. Arrivé dans toute structure citationnelle, est selon Laurent Jenny à la « base» de l'activité intertextuelle. Arrivé mentionne également le rapport qui s'instaure entre l'intertextualité et la « poétique historique » ou même avec « la psycho-sociologie de la littérature ». 21 Monica Spiridon confirme à son tour que les règles fondamentales de la relation intertextuelle sont « la répétition » et « la différence ». « Les relations entre 'les originaux' et 'leur copies' sont très sinueuses. On dirait que la réalité originaire n'existe que pour rendre possible la déviation et la différence par rapport à elle-même, pour faire naître une suite de descendants, d' 'usurpateurs' à la limite, qui restreignent leur ascendant à une simple Métaphore sinon au Mensonge. C'est ainsi que 'le faux conforme' apparaît ». 22 Inséré dans un contexte différent, « le faux conforme » produit des significations nouvelles et relie entre elles d'autres citations issues du texte initial. Cette situation s'applique à tout texte qu'il s'agit de celui de Valéry, du texte de Lichtenberg ou de l'écriture d'Elias Canetti. Livius Ciocârlie recule ainsi de quelques pas afin de mieux voir devant lui. L'auteur dialogue avec les textes des trois auteurs disparus pour les faire revivre et les transformer par cela en prétexte de son propre aveu.

Soumettant les citations à une analyse plus approfondie nous ne pouvons observer aucune modification au niveau du contenu ; la transcription est exacte et seul le contexte pourrait transformer l'interprétation. La double démarche de cette lecture intertextuelle – le mot saisi dans le contexte diariste tout comme le déjà-vu valérien – nous semble très importante vu que chaque mot « stylistiquement marqué » offre des significations « dans la mesure où il *présuppose* un texte ».23 Les brèves analyses et interprétations des citations valériennes, placées juste après la transcription du fragment en question, constituent *in nuce* le credo poétique de la génération « textualiste » : la littérature s'auto-engendre, elle est sa

[20] *Ibidem*, p. 164.
[21] M. ARRIVÉ, „Pour une théorie des textes poly-isotopiques", dans *Langages*, 31 septembre 1973, p. 258.
[22] Monica SPIRIDON, *Melancolia descendenței* [*La mélancolie de la descendance*], Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 17.
[23] Michael RIFFFATERRE, „L'intertexte inconnu", dans *Littérature*, n° 41, fév. 1981, p. 6.

propre émanation tandis que « l'auteur » n'est qu'un jeu avec les identités livresques. La relation intertextuelle est explicite, transparente, assumée. Les textes de l'auteur roumain n'enregistrent pas des modifications textuelles subtiles ou moins visibles. **L'intertexte** est **visible, assumé, complexe et constant tout au long du parcours textuel.**

Obéissant au cri de guerre gidien « ose être toi-même », Livius Ciocârlie ose être lui-même en dialogue avec Paul Valéry.

Le dialogue citationnel avec Paul Valéry proposé par Livius Ciocârlie autorise l'existence d'une série de relations différentes et constitue une manière de s'exprimer qui revêt plusieurs fonctions. L'intertexte à l'œuvre dans l'ouvrage mentionné est un intertexte nostalgique qui précède la réflexion personnelle. Livius Ciocârlie aime toujours annoter les citations, il part de Valéry pour revenir à soi-même. L'œuvre de l'auteur roumain surgit ainsi de ces doutes et de ces questions tandis que son portrait est dessiné avec les significations profondes des mots de Valéry. Ciocârlie est un prosélyte des telquelistes en ce qui concerne son œuvre. Son journal a une structure singulière et une fonction de fidélité livresque qui déclenche une lecture posée marquée par l'arrêt, le retour en arrière et par la relecture. Le travail diariste est volontairement dévoilé. La relation intertextuelle est explicite, transparente et, somme toute, assumée par Livius Ciocârlie.

Bibliographie

ARRIVÉ, M. „Pour une théorie des textes poly-isotopiques", dans *Langages*, 31 septembre 1973.

CIOCÂRLIE, Livius, *Pornind de la Valery [A partir de Livius Ciocârlie*], Editura Humanita, Bucureşti, 2006.

CIONTLOŞ, Cosmin, „*Pornind de la Livius CIOCÂRLIE" [A partir de Livius Ciocârlie*] în România literară, nr. 30/28 iulie 2006.

GUSDORF, Georges, *La Découverte de soi*, Presses universitaires de France, Paris, 1948.

Idem, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. II – *Intimismul european* [*La fiction du journal intime*, t. II – *L'intimisme européen*], Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005.

Idem, *Livius CIOCÂRLIE - „...pe mine să nu contaţi"*[„... *ne comptez pas sur moi*]. *Convorbiri cu Mircea Benţea* urmate de o *addenda* [*Entretien avec Mircea Benţea* suivi par une *addenda*], postface par Liana Cozea, deuxième édition, Paralela '45, Piteşti, 2010.

RIFFFATERRE, Michael, „L'intertexte inconnu", dans *Littérature*, n° 41, fév. 1981.

SIMION, Eugen, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. I – *Există o poetică a jurnalului?* [*La fiction du journal intime*, t.I – *Y a-t-il une poétique du journal?*], Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005.

SPIRIDON, Monica, *Melancolia descendenţei* [*La mélancolie de la descendance*], Cartea Românească, Bucureşti, 1989.

LITERARY REPRESENTATIONS OF CONFINEMENT AS SOCIAL AND SPATIAL ANOMALIES. EAST-WEST SIMILARITIES

Iudita FAZACAŞ, PhD, "Babeş Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: As we already know, literature cannot exist without reality, different mentalities or ideas. These are clearly seen just like in realist novels, but they can also be observed by a small number of people who can read between the lines.
Although we live a free life and strive to be a big happy family, to have intercultural and interracial friendly relationships, this paper wants to show the problem of seclusion, confinement and their expressions in literature.

The starting point as well as the reason for this article is the unusual news which appeared on kotaku.com at the end of August, this year, about "bocchi seki" - the special lunchroom seats for lonely people at Kyoto University. They made possible for a kind of isolation; you can't see the person in front of you. Side dividers were also being claimed, which is a bit strange, concerning the reasons why students loved those seats: "If you are sitting at a big table by yourself it's like you don't have any friends and that is embarrassing," said one 22 year-old male student. "When I don't have much time or I'm in a hurry, the lonely seats are convenient," said a 22 year-old female student."

This paper will focus on some approaches of extreme confinement in literature. All these texts of interest have the same main characteristic - confinement has a particular influence on space. The so called „safe environment" created by man, in the end turns into a trap that won't release its source. Isolation is perceived as cubes or circles where people live in. When they can't let go of these surroundings, they end up carrying them and developing monstrous spaces like Samuel Beckett's cylinder or Vincenzo Natali's huge rubik cube.

As I already mentioned some names, it shows that the problem of isolation exists both in the Eastern as well as the Western world, so my examples were chose accordingly.

The Eastern works, to be more specific the Japanese ones, are marked by the image of hikikomori, a recorded contemporary problem (teenagers and young adults are refusing to live in society and instead they choose complete isolation). Even though a similar category doesn't exist for the Western part of the world, a couple of its literary characters have similar manifestations when it comes to texts that involve isolation. Also, western works talk about the social dimension and show monstruous communities and spaces born out of confinement and miscommunication.

Keywords: extreme confinement, „safe environment, trap, monstrous spaces, miscommunication

"Here is the reverse of my sovereignty:
If I'm my own master,
I'm also my own obstacle.
I'm the only one responsible for
The happiness or the misery that tempt me."
Pascal Bruckner[1]

The main tendency nowadays is to promote the image of the big happy family, an almost utopian perspective, whose sole purpose is to eliminate all kind of problems of the

[1] Iată şi reversul suveranităţii mele: dacă îmi sunt propriul stăpân, reprezint însă şi propriul meu obstacol, sunt singurul răspunzător de fericirea sau nenorocirea care mă încearcă. (P. Bruckner)

group. So we can talk about exceeding cultural and racial misunderstandings including those questions concerned in leveling the differences between various or even opposite groups. The main expression of this perspective is the image of a paradise-world; everything mirrors complete harmony. Although we perceive this infusion of fulfillment, joy etc. deep inside, under that happy mask is nothing else but isolation and miscommunication. This kind of perspective is usually seen as an anomaly, in all its perceptions: bizarre, nonconventional, even absurd. However, the phenomenon is isolated, often rejected, to protect the mask of a beautiful and peaceful world, although it lies on the basis of that so called paradise-world.

Talking about isolation, there are two main categories: one is the choice of the person, self- isolation/ confinement, on the other hand is the one induced by society, or different institutions. In some of the cases, we can also find a mixture between this two. We don't deny the need of being alone, those moments of intimacy, but there is a very fragile border between such a basic need and the trap of a person's own borders, limits, reclusion which turn into a cage.

The most alarming signs about confinement are coming from the Oriental world, which seems to be exhausted by the social game. An edifying example is from reality, not literature, which is much more alarming. I'm thinking of a news that appeared at the end of August, this year, which talks about those special isolated seats in Kyoto: "bocchi seki" or "lonely seats" (kotaku.com). Although most people (especially students) agree with it, they are also claiming time management: they don't have enough time to talk to their classmates, or school colleagues, they're in a hurry, but the article shows us some extremely delicate problems we shouldn't ignore, or be blinded by the student's positive arguments. Shame is one of the reasons which leads to a positive accepting of "bocchi seki"; to be more specific, we talk about the shame of being lonely: " If you are sitting at a big table by yourself it's like you don't have any friends and that is embarrassing". (Ashcraft) This kind of thinking reflects the mainstream construct which expects of everyone to be social, to have friends, to be in a group etc. ; a must be which leads the world, not a personal, normal need of living among others. With all the imperatives claimed by, let's say society, the person becomes a puppet and acts just to accomplish those requirements. In consequence, he can't take any responsibility for his actions, even that of sitting alone at a big table, just because he wants to. It's not random that the philosopher Pascal Bruckner, in one of his books- *Temptation of innocence*- talks about a special behavior, a strange way of acting nowadays. People are running from responsibility, any kind of responsibility and they still act like children who are expecting to be forgiven for all the bad things they've done.

The most important idea of the article is well kept until the end: „Kobe University has also installed its bocchi seats, helping students avoid uncomfortable dining hall experiences. Now, if only they'd install side dividers so that lonely diners don't have to rub elbows with the people next to them." (Ashcraft). Which means the phenomena is spreading quite fast, also they want to improve those seats with side dividers which instantly evoke in the reader's mind the image of a cube, a total isolation with all the possibilities to become permanent.

Why or what made this possible are the commonly asked questions by those who react somehow to this phenomenon. One of the possible explanations is given by Hannah Arendt, who explains in her book *The Human Condition* most of the reasons and the transformations suffered by human beings in the process of conversion: "homo faber" becomes the ordinary

”homo laborans”. She thinks that we are living the crisis of decentering which is the consequence of the technological boom. That means we’ve lost the connection with the environment, and even the Earth became a simple ball and had lost one of the most precious characteristics: to be our home. Pascal Bruckner has a similar view: “Thrown from the protective shell of tradition, custom, rules, he discovers himself more vulnerable than ever." (Bruckner, 30)[2]. Also, he speaks about a new system which claims the separation of a person (is now central) and his old habits, society etc. which brings a huge difficulty in adaptation. He refuses the old but he doesn’t have something new as a foundation of a new world. He’s trapped, so he acts like a baby, he’s totally irresponsible and always blaming others for what’s happening. Hannah Arendt gives another finality with two subclasses: some are hyperactive (they are going to work until madness, take their deserved weekends off and vacations etc.) the others will refuse everything, they start isolating themselves, and here we are, back to our story of interest. From all those theories we can conclude that isolation can be mostly negative - those who isolate themselves are refusing the world they’ve created themselves. We can also speculate the idea of a positive outlook of isolation like a rebellious positioning, but this is hard enough.

It’s easier now to understand why in the twentieth and twenty first centuries we have a lot of literary manifestations of confinement .We can mention here *Tokyo! (2008)* by Michel Gondry, Leos Carax, Bong Joon- ho, *Cube (1997)*- Vincenzo Natali, *The lost ones(1966-1970)* Samuel Beckett, *Omul din cerc(The Man in the Circle/The Circle) (2011)* Matei Vişniec or *The Box Man(1973)* Kobo Abe and the list could continue. None of them speaks about regenerative withdrawal; they are centered on impassable blockages. Bachelard has a very insightful way of saying that: ”In many of its aspects, the ”lived” nook refuses, hides life, restricts life. The nook is, in this case, a denial of the Universe. In the nook you don’t speak with yourself. If you remember the time spent in the corner, you remember the silence, the silence of thoughts "(Bachelard, 165-166)[3].

Tokyo! mentioned above shows exactly the self-isolation. Actually, the short-films are speaking about different types of social problems, but the most important in this moment is the short-movie called *Shaking Tokyo*. It recalls the image of hikikomori a well-known social phenomenon in Japanese world. Hikikomori are those young people (teenagers or young adults) who do nothing except sitting in their rooms. The only communication with the outside world is the internet; they don’t speak with their families, friends etc. A hikikomori main occupation is to stay in his room and play computer games, or read comics. They can stay this way for years. Concerning this, we shouldn’t be amazed by “bocchi seki”.

The hikikomori presented in *Shaking Tokyo* is an extreme one: he doesn't play games, even the television is non-functional; the only technology is represented by the phone used to order food. He doesn't find any joy, he just lives in a total abandonment: he falls asleep during defecation, he just looks at the sunshine passing through his room. His active life consists of stacking empty pizza boxes (which he orders in a certain day of the week) and rolls of toilet

[2] „Aruncată din cochilia protectoare a tradiției, a uzanțelor, a regulilor, ea se descoperă mai vulnerabilă ca niciodată.”(Bruckner, 30).

[3] „Prin multe din aspectele sale, ungherul „trăit” refuză viața, restrânge viața, ascunde viața. Ungherul este în acest caz o negare a Universului. În ungher nu vorbești cu tine însuți. Dacă-ți amintești de ceasurile din ungher, îți amintești de o tăcere, de o tăcere a gândurilor” (Bachelard, 165-166).

paper; a lot of circles and squares (even cubes) in which he's hiding. He also reads books about traveling.

Although the hikikomori are considered nowadays the most polemic problem of the Japanese world, we can find the incipit of it in the seventies, in one of Kobo Abe's novels *The Box Man*. The confinement is similar to hikikomori's, but the box man chooses a box, he moves in with all the necessary things for survival and he goes out on the streets. "The one who plunges into such an object ceases to be a human being the moment he gets out on the street. And there is no box. He becomes a kind of spectrum "(Kobo Abe, 15)[4]. The reason for committing such a thing is like the hikikomori's, he is too sensitive and also lacks the confidence in other people. "It is very hard to fool a box man. When he looks outside, he can see all the lies and malice hidden in the landscape. The view has made me shake all my beliefs, tempted me to believe there is a way for people not to wander with the overt intention to make me surrender "(Kobo Abe, 44)[5].

If all this happens in the Eastern world, that doesn't mean it's totally absent in our hemisphere. The oldest text I know about reclusion is Herman Melville's *Bartleby*. Between his scrivener and a hikikomori we can find some similarities. Bartley prefers to do nothing and stays in the building where he used to work, although he is dismissed by the lawyer he had previously worked for. In contrast, hikikomori aren't abandoned just like that, because of tradition, family values, embarrassment etc. He finds his place in the jail, because no one knew what to do with him. Jails and hospitals are usually swallowing this kind of unwanted people. He is very sensitive, just like the hikikomori, and the repercussion is he dies in jail (even though he could walk free) near the highest and the thickest wall, to be more precise, in a patio which leads us to a cube.

Yet, the most important is *The circle*[6] written by Matei Vişniec, a short text included in *Haggard theatre or The Trashcan-Man*[7]. This can be considered the manifest text of reclusion: "For some time now, most of the circles do not even listen to people. It would seem that there are countless people who, once inside the circle, find that they can't open the cage they entered. And they will not be able to get out. Ever. "(Vişniec 100)[8]

Some can't get out, others refuse to do it without a real motivation like hikikomori and Kobo's characters. Others are totally unaware about the fact they have been trapped between the walls created once for protection. So everything comes down to a society on whose streets we don't see any more people, but circles and squares who interrupt all possibilities of human interaction and communication: "A circle for two, that certainly will never exist. " (Vişniec, p100)[9].

---

[4] „Cel care plonjează într-un asemenea obiect îşi pierde calitatea de fiinţă umană în clipa în care iese pe stradă. Şi nu e nici cutie. Devine un fel de spectru" (Kobo Abe,15).

[5] „Cu greu este însă păcălit un bărbat cutie. Când priveşte afară, el captează toate minciunile şi relele intenţii ascunse de peisaj. Priveliştea era făcută să-mi zdruncine toate convingerile, să mă ispitească să cred că e un drum pe care lumea nu se poate răţăci cu intenţia vădită de a mă determina să capitulez" "(Kobo Abe,44)

[6] *Omul din cerc*

[7] *Teatru descompus sau Omul Pubelă*

[8] „ de câtva timp, majoritatea cercurilor nici nu mai ascultă de oameni. S-ar părea că sunt nenumăraţi cei care, odată intraţi în cerc, descoperă că nu mai pot să-şi deschidă cuşca în care au intrat. Şi că nu vor mai putea ieşi, de fapt, niciodată." (Vişniec, 100)

[9] „Un cerc pentru doi, aşa ceva nu există şi e sigur că nici nu va exista vreodată" (Vişniec, p100).

It is already epic; the absence of communication increases directly proportional with the city's dimension. The more it becomes populated, the more people start acting like machines set to undergo a well-established distance from A to B, obviously in a short time to be more effective, but without looking out, with their eyes lost, absent expressions, if not downright dark.

Such a world got an appropriate representation in one of Samuel Beckett's stories *The Lost Ones*[10] which leads us to the skeleton of the society, its mechanism. We can't see the circles and squares, just like in the real world, but we can feel their presence. So it is about a group of people who walk in a cylinder, respecting certain rules and seeking the exit, but each one by his own way/ method. They can't communicate, collaborate, each of them has its own purpose: "Except for the outbursts of violence (this world) is as foreign to them as butterflies. Not so much because it lacks feeling or intelligence, but because of the ideal everyone fell prey to. "(Beckett, p 376)[11]. They stay together just because of the space: the cylinder, a huge machinery. On the inside is covered in rubber to soften the sounds provided with numerous stairs and niches to be checked with the idea of finding exits. There is also periodic temperature fluctuations making bodies look like old paper and oscillations of light which cause blindness. One of the most relevant issues is population density, a very good factor in rule making: "large enough to allow you to search in vain for nothing, small enough to have nowhere to go." (Beckett, 371)[12]. In the beginning the governing force seems to come from the outside, but at the same time, all those people inside the drum are projecting this world for themselves. They are in the same situation as Kobo's characters who create those guarded spaces and later are not able to shake them off: "A box is apparently a simple cube with angles, but when it is contemplated from within, it becomes a labyrinth of a hundred enigmatic rings linked together. The more you squirm, the more the box that looks like an extra skin unraveling from the body creates new misleading distortions "(Kobo Abe, 229)[13]. We can also relate them to those of Vişniec, capable to draw the circles even with the nails and they stop needing the special chalk or the authorities support. The cylinder is nothing else but the result of hopeless seeking of an exit, the image of a doomed society. The base of this situation is the absence of communication, the absence of a real society, which places the exit in the middle of the ceiling. This point could be reached by dedicated team-work, but they prefer just to spin it, to run in circles that make possible the spinning effect, the existence of the cylinder.

Something similar happens in the *Cube* movie directed by Vincenzo Natali in 1997. If Beckett had shown us the society based on confinement like a huge drum, Natali adopts the image of a huge rubik that becomes a human trap, a deadly machinery. Here reigns sluggishness along with the lack of communication, both of them forming in fact a vicious circle, so that no one is responsible for anything: „WORTH: I make me sick too. We´re both

[10] *Depopulatorul*

[11] „în afara răbufnirilor de violență le este la fel de străină ca şi fluturilor. Nu este atât din lipsă de inimă sau inteligență, cât din pricina idealului căruia fiecare i-a căzut pradă" (Beckett, p 376).

[12] „Destul de vast pentru a-ți îngădui să cauți în van, destul de restrâns pentru ca orice fugă să fie zadarnică" (Beckett, 371).

[13] „O cutie este, în aparență, un simplu paralelipiped cu unghiuri drepte, dar când o priveşi dinăuntru, devine un labirint cu o sută de inele enigmatice legate laolaltă. Cu cât te zvârcoleşti mai mult, cu atât cutia care arată ca o epidermă suplimentară ce se dezvoltă din trup- creează noi contorsiuni amăgitoare" (Kobo Abe, 229)

part of the system. I drew a box - you walk a beat. It's like you said Quentin is: Keep your head down, keep it simple, just look at what's in front of you! I mean nobody wants to see the big picture. Life's too complicated. I mean, let's face it. The reason we're here is it's out of control."(Cube) This loss of control is fatal for the characters, they all die until the end, except one, Kazan who is mentally handicapped. The rubik is a complex construction, a mixture of all the elements already mentioned above: cube, circle, square etc. This creates a place where a minimal fusion between the elements of the group has to exist, otherwise we can talk about a symbolic harakiri of humanity, that actually starts happening. This micro-society that appears like it was created in the lab (the cube itself), with its architect, policeman, doctor, prisoner, child with flashes of genius in mathematics and even the insane character, seemingly a burden to society, all fail triumphantly. The destroying element is, paradoxically, the symbol of law and order – the man who actually stepped on top of all others, just to save himself, being unable to accept the idea that only by collaborating, working in a real team, helping each other to supplement will be able to reach the only existing output. Just like in Beckett's Cylinder, they don't really communicate and in this case they are "punished" with the death sentence, self-grinding.

For a crystal clear message at the end of the movie, Worth, the architect, in his last breathing minutes refuses to walk out the door and let everything behind because he believes there is no escape, everywhere else you will find the same thing, over and over again, that „Enormous human stupidity". (Cube) He seems to be like Sorescu's *Iona*, who can't get out from inside the fish, every time he collides with the same wall, the same landscape.

Here we are, back to the same problem of refusing the given world, like hikikomori or Bartleby does. We can question again the legitimacy of confinement. One way is the refuse of the world, but a world where you had something to say about, so you have a part of the blame. Also, it could be seen like a profane purifying process, which fails in the absence of any belief, almost useless to mention any kind of sacredness. Therefore, the action becomes mere imitation, a buffoonery, both for the individual practicing it who only accomplishes fooling himself, and for the outsiders who are more outraged by the lack of substance. In fact, it is a form of cowardice, inability to be primarily responsible for oneself and also for your world. It is not necessary to be accepted as it is, it requires a conscious and responsible approach, even confrontation. Of all those mentioned above, only Bartleby adopts confinement as a form of protest, the rest seem to be about the cowardice mentioned before. Default occurs blaming each other, society, fatigue and possibly others. Self-isolation does not lead to anything else except for barren seclusion. Willy, nilly, man is a social being which requires home sharing, cohabitation. This statement instantly brings us back to the first sentence of the work that spoke of certain patterns required: You need to have friends, you must get involved, you must do etc. In some places this represents the mainstream's bias. The collaboration I keep talking about, but something innate and not patterns that do not fit the individual, which stem from protecting their interiority. It is this anomaly results in the situations described above. Something has made man (if not all of them at least some are pretty false-hearted histrionics) to suck out all the life out of humanity: commitment, compassion or even interest in others. Selflessness, rather than a trait that strengthens man to accomplish something, leads not only to merge with the group but also becomes a mere sham, ostensibly like friendship. Today's man who chooses seclusion engages in self contemplation and fails to find an answer, or

rather sees a huge empty gap that he doesn't need to fill anymore. He becomes captive of inner and outer emptiness that designs his space. So we get to all the major elements listed above: the circle and cube, and by joining their monstrous living environments the cylinder and the huge rubik are born.

„WORTH: It's maybe hard for you to understand, but there's no conspiracy. Nobody is in charge. It's a headless blunder operating under the illusion of a master plan. Can you grasp that? Big brother is not watching you. / QUENTIN: What kind of fucking explanation is that? / WORTH: It's the best you´re gonna get. I looked and the only explanation I can come to is that there is nobody up there. / QUENTIN: Somebody had to say yes to this thing. / WORTH :What thing? Only we know what it is. / QUENTIN: We have no idea, what it is. / WORTH: We know more than anybody else. (Cube). Yet they can't do anything about it, they can't change anything although they've understood the situation. The renewal of an uprooted world seems to be a crazy job and maybe this is the reason why only one character comes out alive - the mentally-challenged Kazan.

It may be related to a rejection of intellect, rationality, the pointless mechanism of algebra mentioned by Hannah Arendt, who also speaks about the ability to save, revitalize the world just by being with body and soul. "And since this biological life, which can reach the observation itself is both a metabolic process between man and nature, you might say that introspection should not lose consciousness ramifications of a lack of reality, as found within man not in his mind but his bodily processes outside material sufficient to restore the connection to the outside world. "(Arendt, 256)[14]. This explains why hikikomori fails to leave its cube for the girl, quite cliché and cheesy, I'd say, if we let us be guided by intelligentsia. However, the issue takes on a living of its own, something really visceral, honest, able to free the person from the ballast in which he is caught in, in other words he could escape this way from the trap designed by his own hands, the reason box.

And yet, although the overall trend bears a strong apocalyptic imprint, theorists (Arendt) and artists (Bong Joon-ho) together, leave a loophole that each must find by himself. This leads to a dissolution of the bizarre spaces confronted in this paper. "Learning about love means first of all to learn to speak about love, and this is best taught by poets, novelists, philosophers." (Bruckner, 167)[15]

Bibliography

Fiction

Abe, Kobo, *Bărbatul-cutie*, trad. Angela Kondru, Ed. Polirom, Iaşi, 2007 (1973)

Ashcraft, Brian, *Japanese University makes special "Forever Alone" dining tables,* Kotaku.com, 29.07.2013, Web.

[14] „Și de vreme ce această viață bilologică, la care se poate ajunge în observarea de sine, este în același timp un proces metabolic între om și natură, s-ar putea spune că introspecția nu mai trebuie să se piardă în ramificațiile unei conștiințe lipsite de realitate, întrucât găsește înăuntrul omului nu în mintea lui ci în procesele sale corporale suficientă materie din afară pentru a-l repune în legătură cu lumea exterioară." (Arendt, 256).

[15] „Să înveți dragostea înseamnă mai întâi să înveți să vorbești despre dragoste, și asta nu se învață de nicăieri mai bine decât de la poeți, romancieri, filosofi.(Bruckner, 167)

Beckett, Samuel, *Opere I. Integrala prozei scurte*, trad. Ileana Cantuniari, Veronica Cantuniari, Gabriela Abăluță, Constantin Abăluță, Ed. Polirom, Iaşi, 2010 (2006)
Vişniec, Matei, *Omul din cerc (antologie de teatru scurt 1977-2010*), Ed. Paralela 45, Piteşti, 2011

Movie
Cube (1997), Vincenzo Natali
„Shaking Tokyo" Bong Joon-ho în *Tokyo!* (2008) Michel Gondry, Leos Carax, Bong Joon-ho

Theoretical
Arendt, Hanah, *Condiția umană*, trad Claudiu Vereş şi Gabriel Chindea, Ed. Ideea design &Print: Casa Cărții de Ştiință, Cluj, 2007 (1958)
Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, trad. Irina Bădescu, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2005 (1957)
Bruckner, Pascal, *Tentația inocenței,* trad. Muguraş Constantinescu, Ed. Nemira, Bucureşti, 1999 (1995)

CONCEPTUAL RELATIVITY – AN ARGUMENT AGAINST METAPHYSICAL REALISM

Ştefan Viorel GHENEA, Assistant Professor, PhD, University of Craiova

Abstract: I will analyze in this article, one of the most important arguments against metaphysical realism: the conceptual relativity argument, proposed by the American philosopher Hilary Putnam. I will start from the way that the American philosopher conceives the metaphysical realism (also called externalist realism). According to Putnam, the metaphysical realists claim that there is a single world and a single correct perspective on it, and we have cognitive access to this unique reality independent of our minds. Putnam rejects this thesis. There can exist, in its view, complete theories of the world that are descriptive equivalent but are logically incompatible. It involves conceptual relativity and Putnam arguments that metaphysical realism is incompatible with conceptual relativity. I will analyze the argument and its philosophical implications.

Keywords: Conceptual Relativity, Metaphysical Realism, Internal Realism, Conceptual Scheme, Unique Reality

Introducere

Vom analiza în acest articol unul dintre cele mai importante argumente împotriva realismului metafizic: argumentul relativității conceptuale, propus de filosoful american Hilary Putnam. Prin acest argument Putnam respinge teza conform că există o singură realitate independentă de mental. În opinia sa pot exista concomitent perspective diferite asupra realității, care se exprimă în scheme conceptuale diferite. Limbajul şi gândirea nu reflectă o imagine fidelă a unei realități unice ci, mai degrabă, ceea ce numim „realitate" este rezultatul „colaborării" dintre mintea noastră şi ceea ce se găseşte în afara ei. Asistăm practic la o relativitate conceptuală cu care realismul metafizic nu mai este compatibil. Vom analiza acest argument pornind de la definiția pe care Putnam o dă realismului metafizic.

Definiția realismului metafizic

Putnam nu vede în realismul metafizic o doctrină singulară, unitară ci un conglomerat de idei filosofice privind relația dintre limbaj şi realitate, dintre adevăr şi cunoaştere sau despre credințele justificabile. El prezintă realismul metafizic în felul următor:

> „(1) Din această perspectivă, lumea constă într-un fel de totalitate fixă de obiecte independente de mental. (2) Există o singură descriere adevărată şi completă a „felului în care lumea este". (3) Adevărul presupune un fel de corespondență între cuvinte sau semne gândite şi lucrurile externe sau mulțimile de lucruri externe. Voi numi această perspectivă externalistă, deoarece punctul său de vedere favorit este acela al ochiului lui Dumnezeu."[1]

[1] Hilary Putnam, *Raţiune, adevăr şi istorie*, trad. Ionel Narița, Editura Tehnică, Bucureşti, 2005, p.67. Vom nota aceste teze ale realismului metafizic cu RM1, RM2, respectiv RM3.

Putem identifica în definiţia lui Putnam trei teze fundamentale ale realismului pe care acesta îl numeşte metafizic sau externalist: independenţa, unicitatea sau existenţa unei singure descrieri corecte asupra lumii şi corespondenţa cu realitatea. Astfel, conform realismului metafizic, lumea constă dintr-o totalitate fixă de obiecte independente de mental (RM1),[2] căreia îi corespunde un adevăr unic şi o singură descriere completă a „cum este lumea"(RM2). [3] De asemenea, asociată acestei doctrine este şi o teorie a corespondenţei cu privire la adevăr. Adevărul presupune o formă de relaţie de corespondenţă între cuvinte sau semne şi lucrurile externe sau mulţimile de lucruri externe (RM3).[4]

Într-o lucrare ulterioară, Putnam reia definiţia realismului, de data aceasta doar în termenii epistemologici. În opinia sa, realismul constă în „ideea că adevărul este o problemă de corespondenţă şi că presupune independenţa (a ceea ce oamenii găsesc sau ar putea descoperi), bivalenţa şi unicitatea (nu poate exista decât o singură şi completă descriere a realităţii)".[5] Observăm că aici apare o nouă teză a realismului şi anume, bivalenţa care constă

[2] Această teză este una de natură metafizică. Ea presupune, în primul rând, că o mulţime de obiecte sau stări de lucruri există independent de noi. Cu alte cuvinte, universul dispune de o structură proprie şi de un conţinut, care nu necesită existenţa şi influenţa noastră asupra lor. Vom exclude de aici, bineînţeles, acele exemple triviale de lucruri, care au fost construite sau care sunt în mod evident relative la noi cum ar fi artefactele, structurile sociale, modificările pe care mediul le-a suferit sub influenţa omului (putem da o mulţime de exemple aici ca: modificarea solului şi a atmosferei prin poluare, efectul de seră etc.) la care adăugăm aspecte care depind în întregime de noi cum ar fi : obiceiurile, credinţele şi gândurile noastre. Am exclus aceste aspecte din realitatea independentă de noi pentru a nu da naştere la confuzii sau pentru a preveni anumite reacţii critice. În opinia lui Michael Devitt teza independenţei este şi trebuie să rămână singura teză a realismului. Pentru acesta realismul este o doctrină metafizică ce nu implică celelalte teze stipulate de definiţia lui Putnam. Vezi: Michael Devitt, *Realism and Truth*, Princeton University Press, Princeton, 1997.

[3]Teza unicităţii s-ar putea traduce într-o maximă de genul: „o singură lume, un singur adevăr!"Această componentă a definiţiei lui Putnam derivă din primele două: dacă realitatea are o structură independentă de noi (RM1), iar adevărul constă în a surprinde această structură (RM3), atunci va fi o singură imagine adecvată asupra lumii (RM2). Vezi: Lee Braver, *A Thing of this World. A History of Continental Anti-Realism*, Northwestern University Press, Evanston, 2007, p.17. Putnam se exprimă în felul următor: „Realismul metafizic include în mod tradiţional ideea că există o totalitate definită a tuturor obiectelor…şi o totalitate definită a tuturor « proprietăţilor »…Urmează că, în această imagine, există o totalitate definită a întregii cunoaşteri, fixată odată pentru totdeauna independent de cei care gândesc sau utilizează limbajul." („The metaphysics of realism traditionally included the idea that there is a definite totality of all objects…and a definite totality of all « proprieties » …It follows, on this picture, that there is a definite totality of all possible knowledge claims, likewise fixed once and for all independently of language users or thinkers."). Hilary Putnam, "Sense, Nonsense, and the Senses: An Inquiry into the Powers of the Human Mind" în *Journal of Philosophy* 91, Nr. 9/1994, p.466.

[4] Prin identificarea corespondenţei ca teză fundamentală a realismului, se ajunge în situaţia de a critica realismul de pe poziţii epistemologice. Problemele pe care le ridică teoria corespondenţei ar putea fi imputate realismului. Acest fapt a determinat ca principalele critici ale realismului să vină din această direcţie. În opinia lui Nicholas Rescher: "Doctrina generală a realismului filosofic susţine că există un domeniu al existenţei independente de mental şi că noi putem să obţinem o cunoaştere temeinică a acestuia". ("Philosophical realism as a general doctrine maintains that there is a domain of mind-independent existence and that we can obtain *some* reliable knowledge of it"). Nicholas Rescher, *Nature and Understanding: The Metaphysics and Method of Science*, Clarendon, Oxford, 2000, p. 93. Autorul ajunge să considere teza independenţei şi cea a corespondenţei ca fiind constituenţi indispensabili şi inseparabili ai realismului fizic. Vezi şi: David Papineau, *Reality and Representation*, Blackwell, New York, 1987, p.10; Bertrand Russell, *Problemele filosofiei*, trad. Mihai Ganea, Editura All, Bucureşti, 1998, 79-92. Pe de altă parte, unii susţinători ai realismului, printre care un rol însemnat îl are Michael Devitt, insistă să definească realismul doar în termeni metafizici, considerând că această doctrină nu implică o teorie a adevărului, fie ea a corespondenţei sau alta. Mai mult decât atât, nicio doctrină a adevărului nu trebuie înţeleasă ca o componentă a realismului. Acesta trebuie să rămână o doctrină despre ceea ce este, despre realitate în general şi nu despre modul în care noi o cunoaştem. Vezi: Michael Devitt, *op.cit.*, p.43.

[5] „The ideas that truth is a matter of Correspondence an that it exhibits Independence (of what humans do or could find out), Bivalence, and Uniqueness (there cannot be more than one complete and true description of Reality" Hilary Putnam, *Representation and Reality*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1988, p. 107.

în existența unor valori de adevăr determinate indiferent de faptul că noi le putem verifica sau nu.

Argumentul relativității conceptuale[6]

Respingerea realismului metafizic este realizată cu scopul de a pune în evidență anumite antinomii sau teze pe care acest tip de realism nu le poate depăşi. După cum am văzut, conform lui Putnam, realismul metafizic susține că există o lume unică şi o singură perspectivă corectă asupra ei, iar noi am avea acces cognitiv la această realitate independentă de mintea noastră. Deşi, acest acces se realizează prin intermediul unei scheme conceptuale aceasta are posibilitatea de a reprezenta realitatea. Există, astfel, un sens unitar al unor termeni precum „obiect" sau „proprietate" astfel încât, o întrebare de genul „Ce obiecte şi proprietăți conține lumea?" nu este lipsită de sens. Putnam, însă, respinge această teză, deoarece, în opinia sa, termeni precum „obiect" şi „proprietate" îşi schimbă sensul în funcție de schemele conceptuale pe care le folosim. Astfel, nu poate exista o totalitate a obiectelor pe care lumea le conține din moment ce termenul „obiect" îşi schimbă sensul şi nu poate exista o descriere privilegiată a unei asemenea totalități.[7] Pot exista, deci, teorii complete despre lume care sunt descriptiv echivalente dar care sunt logic incompatibile. Aceasta presupune relativitatea conceptuală. Teza susținută de Putnam este că realismul metafizic este incompatibil cu relativitatea conceptuală. Vom analiza în continuare argumentul şi implicațiile sale filosofice.

Mai întâi, trebuie specificat că argumentul este îndreptat împotriva realismului metafizic, în înțelesul pe care îl foloseşte Putnam în lucrări precum *Reason, Truth and History* şi nu împotriva realismului simțului comun. Putnam ține să amintească faptul că realismul metafizic sau Realismul cu „R" (mare) este mai degrabă inamicul decât apărătorul realismului simțului comun sau a realismului cu „r" (mic). Putnam mărturiseşte, de altfel, că programul său filosofic se remarcă prin încercarea de păstra realismul simțului comun evitând sau eliminând absurdităţile şi antinomiile pe care le presupune realismul metafizic.[8] Programul său are în centru ceea ce numeşte „realismul internalist" care, de altfel ar putea fi numit şi „realism pragmatic". Putnam susține că, spre deosebire de realismul metafizic, acesta este compatibil cu teze precum relativitatea conceptuală.[9]

Realismul internalist nu poate accepta ideea unei realități fixe de obiecte sau a unei teorii unice şi complete care să fixeze odată şi pentru totdeauna exact modul în care sunt stările de lucruri din realitatea exterioară.[10] Dimpotrivă, obiectele şi stările de lucruri care cuprind aceste obiecte există doar în interiorul unor teorii sau descrieri ale realității,

[6] Argumentul este susținut de Putnam în lucrarea *The Many Faces of Realism*, Open Court, LaSalle, 1987, în special în primele două lecturi: „Is There Still Anything to Say about Reality and Truth?" şi "Realism and Reasonableness". Acesta este unul dintre cele trei argument formulate de către Putnam contra realismului metafizic. În timp ce primele două (argumentul creierelor în container şi argumentul model-teoretic) vizau teza independenței (RM1)şi a corespondenței (RM3), acesta vizează a doua teză (RM2): cea privind unicitatea.

[7] Drew Khlentzos, *Naturalistic realism and the antirealist challenge*, MIT Press, Cambridge, 2004, p. 7.

[8] Hilary Putnam, *op.cit*., p. 16.

[9] "Realismul internalist este, la bază, doar perseverența în a susține că realismul *nu* este incompatibil cu relativitatea conceptuală. Cineva poate fi *atât* realist *cât şi* relativist conceptual. („Internal realism is, at bottom, just the insistence that realism is *not* incompatible with conceptual relativity. One ca be *both* a realist *and* a conceptual relativist.") *Ibidem*, p. 17.

[10] Jose Tomas Alvarado, „Conceptual Relativity and Structures of Axplanation", în Maria Uxia Rivas Monroy, Celeste Cancela Silva, Concha Martinez Vidal, *Following Putnam's Trail on Realism and other Issues*, Rodopy, Amsterdam, New York, 2008, p. 165.

determinate de anumite scheme conceptuale. Relativitatea conceptuală ne conduce la o doctrină filosofică conform căreia nu există o teorie unică şi completă despre lume ci o pluralitate de descrieri.[11]

Pentru a demonstra această teză, Putnam foloseşte următorul exemplu. Să considerăm că avem o lume care conține doar trei obiecte x1, x2, x3. Se pune problema: câte obiecte există în această lume? Răspunsurile pot fi diferite. Conform logicii lui Carnap, de exemplu, în această lume sunt doar cele trei obiecte amintite. Dacă presupunem, asemenea unor logicieni polonezi precum Lezniewscki, că pentru fiecare doi particulari există un obiect care este suma lor vom avea şapte obiecte. Avem, astfel, două teorii despre aceeaşi lume după cum urmează:

Lumea 1	Lumea 2
x1, x2, x3	x1, x2, x3, x1+x2, x1+x3, x2+x3, x1+x2+x3
(Lumea conform lui Carnap)	(„Aceeaşi" lume conform logicianului polonez)

Dacă luăm în considerare ideea unor logicieni polonezi cum că ar exista şi un „obiect nul", ca parte al fiecărui obiect, am avea în lumea a doua opt obiecte.[12]

Ce avem mai sus reprezintă rezultatul aplicării unor scheme conceptuale diferite pentru aceeaşi realitate. Prima este ceea ce putem numi schema lui Carnap şi a doua schema logicianului polonez. Care dintre aceste descrieri ale lumii este corectă? Problema nu stă în răspunsul la această întrebare ci în însuşi rostul întrebării. Conform realismului metafizic, pentru care există o unică realitate căreia îi corespunde o descriere corectă, întrebarea are sens. Din mai multe descrieri ale lumii, una singură este corectă, rămânând de văzut care este aceea. Acest lucru pare relativ uşor de făcut atunci când unele teorii încalcă flagrant unele aspecte ale realității. Să zicem că o anumită descriere a lumii ar conține minerale, plante şi inorogi. Dar ce se întâmplă atunci când avem teorii echivalente, cum sunt cele din exemplul de mai sus. În aceste condiții nu avem nicio justificare în a considera că una este corectă şi cealaltă nu. Am putea spune pe baza unor considerente de ordin pragmatic că ambele sunt corecte. Acest lucru este posibil dacă acceptăm relativitatea conceptuală. Dar, după cum am văzut, în opinia lui Putnam, realismul metafizic nu o acceptă. Ceea ce înseamnă că are o problemă.

> „Acum, modul de a aborda aceste probleme al realistului metafizic clasic este bine-cunoscut. Acesta spune că există o singură lume (să ne gândim că este o bucată de cocă) pe care o putem mărunți în diferite moduri. Dar această metaforă a 'cuțitului de bucătărie' se bazează pe întrebarea : 'Care sunt 'părțile' acestei coci? Dacă răspunsul este *0, x1, x2, x3, x1+x2, x1+x3, x1+x2+x3* sunt toate 'părți' diferite, atunci nu avem o descriere *neutră* ci mai degrabă o descriere *părtinitoare*, doar descrierea logicianului polonez! Şi nu este ceva accidental că realismul metafizic nu poate recunoaşte într-adevăr fenomenul relativității conceptuale – pentru că acest fenomen se transformă în faptul că *noțiunile logic*

[11] *Ibidem*.
[12] Hilary Putnam, *op.cit*. pp.18-19.

primitive însele şi în particular noţiunile de obiect şi existenţă au o multitudine de utilizări diferite mai degrabă decât o 'semnificaţie' absolută."[13]

Cu alte cuvinte, operaţiile pe care le putem face la nivel conceptual sunt mult mai numeroase şi variate decât ar trebui să fie pentru a avea o descriere unică a realităţii, aşa cum pretinde realismul metafizic. Varietatea schemelor conceptuale contrazice ideea unei realităţi unice, independente de mental.

Un alt exemplu este dat de disputa privind statutul ontologic al planului în geometria euclidiană. Să imaginăm un plan euclidian şi ne gândim la punctele acelui plan. Apare următoarea problemă: „Sunt acestea părţi ale planului, aşa cum credea Leibniz, sau sunt „doar limite" aşa cum spunea Kant?"[14] Putem spune aici folosind metafora anterioară a lui Putnam că avem „două căi de a mărunţi aceeaşi cocă" („two ways of slicing the same dough") în care, ceea ce într-o parte reprezintă o parte a spaţiului, în cealaltă reprezintă o entitate abstractă. Conform realismului metafizic, după cum am văzut, întrebarea următoare nu este lipsită de sens: „Care dintre cele două perspective este cea corectă?" Una dintre ele trebuie să fie cea corectă. Dar cine are aici autoritatea de a decide? În opinia lui Putnam, Dumnezeu însuşi dacă ar încerca să răspundă la o asemenea întrebare ar spune „nu ştiu" şi asta nu pentru că ar avea capacităţi de cunoaştere limitate ci pentru că există limite în ceea ce priveşte sensul acestei întrebări.[15]

Observaţii critice şi clarificări

Observăm că, dacă acceptăm relativitatea conceptuală, întrebări ca cea de mai sus, la care însuşi Dumnezeu nu ar putea să răspundă sau de genul celei din primul exemplu (Câte obiecte există în realitate? Opt sau trei?), sunt lipsite de sens. Acestea se bazează pe eroarea de a considera că există o singură realitate independentă de schemele noastre conceptuale şi că toate versiunile pe care le folosim pentru a descrie această realitate sunt reductibile la una care este adevărată. Conform realitivităţii conceptuale, realitatea nu poate exista în afara conceptelor noastre. Ceea ce critică Putnam la realismul metafizic este susţinerea unui punct de vedere al spectatorului conform căruia noi ne aflăm într-o relaţie cognitivă cu lumea, iar dacă avem moduri diferite de a o vedea asta nu înseamnă că ea însăşi este diferită ci că noi nu avem o descriere corectă asupra ei sau nu avem motive temeinice pentru a o pune în evidenţă. Se simte aici atât influenţa pragmatismului lui James, dar şi tezele lui Davidson privind imposibilitatea operării distincţiei schemă-conţinut sau argumentele lui Goodman împotriva distincţiei dintre „lume" şi „versiuni".

[13] "Now, the classic metaphysical realist way of dealing with such problems is well-known. It is to say that there is a single world (think of this as a piece of dough) which we can slice into pieces in different ways. But this 'cookie cutter' metaphor founders on the question, 'What are the "parts" of this dough?' If the answer is that **O, x1, x2, x3, x1 + x2, x1 + x3, x2 + x3, x1 + x2 + x3** are all the different 'pieces', and then we have not a *neutral* description, but rather a *partisan* description--just the description of the Warsaw logician! And it is no accident that metaphysical realism cannot really recognize the phenomenon of conceptual relativity--for that phenomenon turns on the fact that *the logical primitives themselves, and in particular the notions of object and existence, have a multitude of different uses rather than one absolute 'meaning'*." *Ibidem*, p. 19.

[14] "Are these parts of the plane, as Leibniz thought? Or are they 'mere limits', as Kant said?" *Ibidem*

[15] *Ibidem.*

Observăm că argumentul relativității conceptuale se bazează pe anumite teorii preluate din matematică şi logică şi are pretenția de a extinde aceste teorii la nivelul realității al lumii ca întreg.[16] În aceste condiții, se poate ridica următoarea obiecție: este lumea alcătuită în aşa fel încât să i se poată aplica aceste teorii logico-matematice? Cu alte cuvinte, modul în care lumea este constituită ne permite folosirea unor analogii în care apar numere şi raporturi între numere? Cineva ar putea obiecta că este vorba doar de analogii folosite pentru a sugera anumite dificultăți ale realismului metafizic şi nu o încercare de a înțelege realitatea pe baza unor raporturi numerice. Dar dacă tot folosim o analogie de ce să nu o ducem până la capăt. În exemplul folosit în cadrul argumentului relativității conceptuale, Putnam ne oferă două imagini asupra lumii care justifică teza relativității conceptuale. Aceste imagini diferă în ceea ce priveşte numărul obiectelor care compun acea lume: trei în cazul perspectivei carnapiene şi şapte sau opt conform logicienilor polonezi care folosesc teoria mereologică. Teza este că structura lumii este gândită diferit în funcție de schemele noastre conceptuale şi, deci, nu există o unică structură a lumii, cum nu există o singură descriere corectă asupra ei. În cazul exemplului, însă, analogia se susține doar dacă între obiectele pe care lumea le conține există raporturi numerice.

Am putea obiecta că „în realitate" lucrurile nu stau aşa, că lumea este mult mai complexă, dar, în acelaşi timp, mai dinamică şi nu permite cuprinderea obiectelor în sume de obiecte. Putem accepta că există în lume compuşi, dar compunerea se face până la ce grad? Ne putem îndoi că lumea se supune unui model matematic. Putem accepta că există în lume „obiecte" care, cel puțin la un anumit nivel al realității, să zicem cel atomic, intră în raporturi matematice. Ne îndoim însă, că la nivel macrocosmic lucrurile mai stau aşa. Şi, chiar dacă aici s-ar putea argumenta că obiectele macrocosmice sunt compuse din atomi care respectă anumite legități de ordin matematic, putem pătrunde la nivel subatomic. Aici teoriile mecanicii cuantice au dovedit că există loc pentru incertitudine. Ceea ce vrem să spunem este că argumentele lui Putnam care se bazează pe analogia dintre lume şi construcții teoretice ce cuprind raporturi matematice ar putea avea de suferit dacă analogia ce le stă la bază ar fi eliminată.

În continuare se impun câteva clarificări conceptuale. Este necesară o înțelegere adecvată a semnificației relativității conceptuale. În primul rând, doctrina relativității conceptuale este considerată a fi o altă modalitate de a susține că ceea ce numim „lume" sau „realitate" are o componentă ireductibilă care provine din propria noastră activitate mentală. Asta nu înseamnă că Putnam consideră că realitatea este o construcție arbitrară a activității noastre mentale. În opinia sa, „mintea şi lumea construiesc împreună mintea şi lumea".[17] Se poate spune că există o relație de dependență mutuală între activitatea noastră mentală şi realitate, fiecare termen al relației devenind inteligibil prin celălalt.

În al doilea rând, relativitatea conceptuală nu este echivalentă cu relativismul. Jose Tomas Alvarado susține că în timp ce relativismul consideră că valoarea de adevăr a unei propoziții este dependentă de cel care o emite, fie că e vorba de un individ sau de o comunitate, două descrieri ale realității, care pot fi considerate relative conceptual, nu sunt contradictorii între ele. Propozițiile lor nu se neagă una pe alta, deoarece folosesc concepte

[16] Argumentul model-teoretic se bazează, de asemenea pe matematică şi logică. În timp ce primul avea ca punct de plecare teorema Lowenheim-Skolem, ultimul se foloseşte de teoria mereologică a lui Lezniewscki.
[17] Hilary Putnam, *Rațiune, adevăr şi istorie*, p. VII.

diferite, astfel încât, enunțurile în care apar se găsesc la niveluri diferite de descriere. Folosind scheme conceptuale diferite, aceste descrieri nu pot fi contradictorii, ele sunt pur şi simplu nivele descriptive diferite care nu se întâlnesc.[18] Apoi, trebuie ținut cont că, odată stabilită schema conceptuală, există unele propoziții obiectiv adevărate sau obiectiv false. În cazul exemplului cu lumea după modelul lui Carnap şi cea după logicianul polonez, dacă decidem să folosim schema conceptuală carnapiană, trebuie să admitem că în lumea descrisă există trei obiecte şi nu cinci sau şapte. Diferența de număr al obiectelor apare doar atunci când schimbăm schema conceptuală, dar când aceasta a fost deja aleasă putem răspunde precis câte obiecte se găsesc acolo.[19]

> Mai rămâne, totuşi, o întrebare cu privire la argumentul lui Putnam: relativitatea conceptuală este o teză ontologică sau epistemologică? La prima vedere este o teză epistemologică deoarece susține posibilitatea unor descrieri diferite asupra lumii care folosesc scheme conceptuale diferite. Cu alte cuvinte, nu există un adevăr unic cu privire la lume. Până aici teza se referă la modul în care noi cunoaştem lumea, dar, dacă rămânem aici, realismul metafizic ar fi compatibil cu relativitatea conceptuală. A avea opinii diferite despre lume nu înseamnă a avea lumi diferite. Cu toate acestea, teza relativității conceptuale are şi o componentă ontologică: ea afirmă că nu există o realitate unică, care să ne impună o descriere unică a ei. Noi putem folosi scheme conceptuale diferite care să ne ofere descrieri diferite ale lumii pentru că lumea însăşi ne permite acest lucru. Nefiind o realitate unică nu ne forțează să o fixăm într-o descriere unică.

Concluzii

Putem observa că Putnam deduce componenta ontologică a relativității conceptuale din cea epistemologică. Face acest lucru pentru a ataca teza unicității susținută de realismul metafizic (în sensul utilizat de Putnam).

Un susținător al realismului metafizic ar putea obiecta în mai multe feluri la acest argument. În primul rând ar putea susține că teza unicității nu aparține realismului, deoarece realismul este o doctrină despre *existența* realității nu despre *cunoaşterea* ei de către noi. Deşi, realitatea există în sine, aceasta nu ne impune o unică descriere corectă a ei. Dacă noi folosim scheme conceptuale diferite, asta nu înseamnă că realitatea ni le impune. De fapt, noi nu am avea acces la natura realității, iar descrierile noastre ar fi doar variante, puncte de vedere asupra ei. În acest caz realismul ar cădea uşor în scepticism. Ce rost ar mai avea susținerea existenței unei realități unice din moment ce noi nu am avea un criteriu valid de a decide care perspectivă asupra ei este cea corectă? Am putea avea atâtea teorii asupra realității câte persoane sunt capabile de a emite o teorie. Eliminând teza unicității realismul poate cădea într-o capcană şi mai mare: cea a solipsismului.

O altă variantă de contraargumentare ar fi cea a agnosticismului de tip kantian. Există un lucru in sine, dar noi nu îl putem cunoaşte direct. Schemele noastre conceptuale nu pot pătrunde în natura lucrurilor, dar lucrul în sine rămâne totuşi sursa cunoaşterii noastre. Internalismul lui Putnam respinge ideea lucrului în sine kantian. Această noțiune este lipsită

[18] Jose Tomas Alvarado, *op.cit.*, p. 167.
[19] *Ibidem*, pp. 167-168.

de sens şi asta nu pentru că noi nu am putea cunoaşte lucrul în sine ci pentru că noi nu ştim despre ce vorbim atunci când vorbim despre lucruri în sine.[20] Chiar dacă eliminăm problema lucrului în sine rămâne problematică trecerea de la componenta epistemologică la cea ontologică a argumentului relativității conceptuale. Cum putem infera ceva cu privire la natura realității plecând de la natura cunoaşterii noastre? În consecință, trebuie să recunoaştem importanța componentei ontologice a argumentului lui Putnam. Fără aceasta argumentul nu are nicio putere asupra realismului metafizic.

Bibliografie

Alvarado, Jose Tomas, „Conceptual Relativity and Structures of Axplanation", in Maria Uxia Rivas Monroy, Celeste

Braver, Lee, *A Thing of this World. A History of Continental Anti-Realism*, Evanston, Northwestern University Press, 2007

Cancela Silva, Concha Martinez Vidal, *Following Putnam's Trail on Realism and other Issues*, Amsterdam, New York, Rodopy, 2008

Devitt, Michael, *Realism and Truth*, Princeton University Press, Princeton ,1997

Khlentzos, Drew, *Naturalistic realism and the antirealist challenge*, Cambridge, MIT Press, 2004

Papineau, David, *Reality and Representation*, Blackwell, New York, 1987

Putnam, Hilary, *Raţiune, adevăr şi istorie*, trad. Ionel Narița, Bucureşti, Editura Tehnică, 2005

Putnam, Hilary, *Representation and Reality*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1988

Putnam, Hilary, "Sense, Nonsense, and the Senses: An Inquiry into the Powers of the Human Mind" în *Journal of Philosophy* 91, Nr. 9/1994, p.466.

Putnam, Hilary, *The Many Faces of Realism*, Open Court, LaSalle, 1987

Rescher, Nicholas, *Nature and Understanding: The Metaphysics and Method of Science*, Clarendon, Oxford, 2000

Russell, Bertrand, *Problemele filosofiei*, trad. Mihai Ganea, Editura All, Bucureşti, 1998.

[20] „Internal realism says that the notion of a 'thing in itself' makes no sense; and *not* because 'we cannot know the things in themselves'. This was Kant's reason, but Kant, although admitting that the notion of a thing in itself *might* be 'empty', still allowed it to possess a formal kind of sense. Internal realism says that we don't know what we are talking about when we talk about 'things in themselves'." Hilary Putnam, *The Many Faces of Realism*, p. 36.

THE FRACTAL – ARCHETYPE OF *HOMO ZELOTYPUS* IN THE LITERATURE OF JEALOUSY

Crinela Letiția JURJ (BORCUT), PhD, Technical University of Cluj-Napoca - Northern Baia-Mare University Centre

Abstract: Sequence of our PhD thesis entitled "Jealousy-archetypal dimension of the human being. Manifestations in the Romanian Literature" (publicly sustained on October 25th 2013 at Baia Mare), the present study suggests to shed the light on the unique and innovative manner by which we may approach the emotion of jealousy, researched manifold until now in its polymorphism and polytrophism. Taking into consideration the premise of reality's relativity, of its objectivity, as well as the necessity of the reference model, we suggest the archetypological perspective as being capable of bringing a plus of decantation of this emotional reality, respectively of seeing it as a veritable archetypal dimension of the human being, the archetype of "homo zelotypus" with its two bipolar dysfunctions ("crudus" and "mollis") which we suggest as being its archetypal representative image. In a first sequence of the study, we call into question this common concept of eight literary texts that have approached the jealousy theme and have served as a support for our research, so that in a second section the study highlights the idea of the jealousy archetype functioning in the holographic universe of literature, as well as the way in which this archetype structures itself in a fractal shape, revealing some recurrent elements of its own fractality, generally (as Benoît Mandelbrot, its discoverer proposes), jealousic fractality, in particular. Hence, the establishment of the concept "fractal archetype". A third section defines and configures the fractal-archetype "homo zelotypus" within the existential scaffolding proposed by two American researchers from C.G. Jung Institute of Chicago, respectively from the Institute for the Study of Global Spirituality, focusing the personal idea of interference between archetypal levels: level 1 (first degree archetypes or "basic"/"primary emotions": „homo ludens", „homo eroticus", „homo improvidus", „homo aemulator" etc.) with level 2 (second degree archetypes or the resultants of the interference inside level 1: „homo zelotypus", „homo vindex", „homo avarus" or „homo fastidiosus" etc.) and/or with level 3 (third degree archetypes or statutory archetypes of human being: „homo eruditus", „homo belicosus", „homo deus", „homo universalis" etc.).

Keywords: jealousy, fractal-archetype, homo zelotypus, interference, archetypology

1. Introduction

Seen from an overwhelming plurality of angles, jealousy has raised over time live, lit commentaries. Either *emotion* or *affection*, *passion* or *feeling*, *malady* or *syndrome*, *anthropopatism* or *emotional pathemic state*, *resentment* or *experience*, jealousy has involved in discussions and disputes psychologists, philosophers, literary men, psychotherapist doctors, as well as people of faith. But because reality is relative, however we are trying to take it, as

the physician Stephan Hawking[1], we forward an original perspective of the concerned theme: jealousy is an *archetypal* dimension of the *human being*. We therefore consider it, in its phylogeny, in its instinctuality, in its congeniality, thus debating with the hypothesis of the American cognitive research according to which it would be a simple acquisition made at an early age[2]. Archetypology, modern method specific to comparative and universal literature may give into account, we believe, the reality of this complex emotion alongside any of the modern neurosciences or alongside philosophy or religion – at least at the same extent – because, considering it a "model" which "realism depends on" the idea of jealousy, the perspective proves to be original, innovative. We may consider a discussion of the genesis of archetypology as a modern method specific to the field of comparative and universal literature as being superfluous. That is why we will not oppugn it[3]. Some questions may still linger: which is the stage where this science stands on since over the American continent it is already blurred by the neurocognitive sciences and wheather it may have chances of revival. We will try hereinafter few questioning, possible answers.

Seen as a pattern/ a formative born scheme, as an abstract pre-formed entity which would potentially and virtually include actualisable images by human individual experience, the *archetype* proves its existential configuration according to its own dialectic on the anthropological canvas of peoples' literature, activating a certain number of fundamental types as similar themes of motives present in the worlds' literature. Therefore, for example, the prototypal, archetypal jealousic configuration from Moravia's *Conjugal Love (El Amor Conyugal)* or the20th century Rebreanu's *Ciuleandra,* we also find it in the 17th century Shakespeare's *Othello* and in the 19th century Tolstoy's *Anna Karenina* in the 20th century Camil Petrescu's *The Last Night of Love, the First Night of War (Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război),* as we find it – by lecturer archeology- in the Jeweish *Old Testament* or in Greek mythological literature, Egyptian or Latin-American peoples. It, the archetype, is present by *universality,* crossing spaces and times under the acting empire of reality. It owns the fundamental role of structuring by orientating/directing the human energy in the direction of *certain* behaviour, thus identifying with that "*pattern of behaviour*" which Jung talked about at some point (1994: 6).

Resuming the idea of *a model which the reality of the research perspective depends on*, we will state that *the archetypological model* proves to be one of the most plausible and

[1] The reputable English physician proposes in *Marele Plan* (Translation from English by Anca Vişinescu and Mihai Vişinescu, Humanitas Publishing, Bucharest 2012, page 34) the idea of "model-dependent realism" to describe the necessity of a *reference system* capable of objectify the observed reality, starting from the scientifically proved premise that changing the view/perception angle of an observed reality, its data is changed, which relativizes it, being part of a whole.

[2] Paul Hauk in *Gelozia. Cum apare şi cum poate fi învins acest monstru al vieţii sentimentale*, Translation by Alexandru Szabo and Mihai N. Vasile, Polimark Publishing, Bucharest, 1997, pg. 48-49: "We *are accustomed* to be jealous and possessive persons. But we do not have this kind of behaviour *by birth,* and this is not our nature. Never say <<This is me. I cannot change. I have always been a jealous person>>. Rather say : <<I have learnt to appreciate myself and compare myself to the others after my own behavior. I have learnt to believe that I must be the best. I have learnt to judge myself through those who accept me. Therefore, if I analyze these ideas, and convince myself that they are nonsense, I put an end to the habit of jealousy>>" (s.n., C.B.).

[3] The necessity of its birth in a moment of "identity hermeneutic crisis" of the comparative literature caused by "the decline of the positive mentality" and with it, of the "scientific" procedure already obsolete, the hope that it brings along by the comparative demarche based on "a sufficient reason and an efficient instrument" are all pertinently captured by the famous comparatist from Cluj Corin Braga in his well-known specialty demarches *10 studii de arhetipologie* (1999), respectively *De la arhetip la anarhetip* (2008).

unexpected solutions, coming from the field of literary analytical psychology: there where cognitive psychology said what it had to say, without adjusting very much the things, where social constructivism washed it hands considering it "a simple personal acquisition" without taking into consideration its obvious universality[4] - spatial and temporal – and where literature's critique also tried other interpretative perspectives (for example, the semioticians Algirdas Greimas şi Jacques Fontanille etc.), literary analytical psychoanalysis/psychology – more or less traditional – seems to still have the sufficient energy to discern the resorts and the functioning mechanism of this complex emotion.

Such a vision may seem bold, but as Jung claimed at some point, as long as the way of thinking of *homo psihologicus* (the field of emotion existence) concerns, the entrance on the archetypes territory is inevitable. To be able to have such a conversation from this perspective, we must endorse the neurosciences vision, according to which jealousy is a *conglomerate of primary emotions*, an emotional *complex* consisting of either fear, wish of possession, mistrust (René Descartes, 1999: 98-99), or of fear, suspicion and competition (Alfred Adler, 1996: 214), or of hate and envy or fury, anxiety, guilt, shame and sadness (Richard Lazarus, 2011: 341). Because it is a real psychic structure extremely complex which assumes a multitude of primary emotions as a *sine qua non* condition of existence, energies that will "constellate" the *archetype of jealousy*.

2. The holographic Universe. The Archetype. The fractal structure of the archetype*: the fractal archetype*.

The modern holist conception over the Universe brings along an entire ideology called "holographic theory" or "holographic paradigm" or "holographic analogy" or "holographic metaphor"[5], phrases that coherently capture the new scientific vision – that of the *hologram* whereon the entire Universe underlies and which can be extrapolated to a *super-hologram*. Focusing on the scientific definition of the hologram[6] and trying to equalize the "sub-atomic particles" of quantum Physics with the "narrative or dramatic particles" of literature (let's conventionally name so the novels that approach the jealousy theme), observing their *relative* separation, the distance interposed, let's say, between Romanian *Ciuleandra* and Moravia's Italian novel - *Conjugal Love/ El Amor Conyugal*, or between Tolstoy's 19th century novel

[4] At the scientific meeting in 2001 between Dalai-Lama and a group of world scientists where they discussed on the topic of destructive emotions, the researcher Jeanne Tsai stated that the strongest area of disagreement for the American couples of European origin, as well as for those of Chinese origin is the same: "They are all concerned about jealousy. They were all concerned about the fact that their partner spends too much time with other persons." (Daniel Goleman, *Emoţiile distructive. Cum le putem depăşi?Dialog ştiinţific cu Dalai-Lama*, Second Edition, Translation from English by Laurenţiu Staicu, Curtea Veche Publishing, Bucharest, 2011, pp. 364-365).

[5] http://sorin302.blogspot.ro/2011/04/o-ipoteza-universul-holografic.html.

[6] "A photographic hypostasis realized with the help of a laser. For the realization of the hologram (let's call it "the literary reality"), the object that will be photographed is first <<wrapped>> in a laser ray (for example *the authorial experiential gaze* over a reality submitted to perception – possible interpretation, C.B.). Then, the second laser ray (for example, *artistic talent*) is directed to the light reflected by the first ray, and the interference course resulted – the intersection area of the two rays – is registered on film. When the film is developed, we will only see turbulences of light and dark lines without any sense; but if this film is lit by a third laser ray (for example the *lecturer regard* with its attribute – possible interpretation, C.B.), a 3D image of the initial object will appear". Reported to a normal photo, the holographic hypostasis contains inside all the information owned by the whole. Therefore, a first characteristic of the hologram ("everything is contained in each part") which leads to a holographic principle: "in each part we may find the entire and omnipresent centre of the Universe". That is why we consider that literature owns all the attributes of a holographic Universe.

Anna Karenina and the 20th one - Robbe-Grillet's *Jealousy/ La Jalousie).* This distance between them is a relative, illusory one, perceiving only a part, a fragment of their reality (space or time, for example) we see the truncated "reality". In the holographic Universe thus perceived, these works are inter-connected, forever connected ones to the others: "everything interferes, intertwine in the name of a unifying principle of diversity".

They are, in fact, just „different angles" of a profound reality, primary, holographic and perfectly indivisible, „variants" of one and the same *invariant,* imagistic "extensions" of a single essential thing: *the archetype.* Namely, the *jealousic* one. In this holographic Universe where things seem to be separated, the distance is illusory, because they, the things, maintain the inter-connection, regardless of the interval between them. It is this new scientific science, extremely adequate to understand in an *undiscovered* light even the archetypes. In fact, one of the most reputable specialists of the psychological field, doctor Stanislav Grof makes a statement around 1985 to which we subscribe by becoming aware of the fact that *in this way* we may do the *update* of the field of archetypology, fallen, as we have already stated (in the American area, for example), in desuetude: "only a holographic model can explain things such as archetypal experiences, meetings with the collective unconscious and other unusual phenomena, experienced during the states of modified conscience"[7]

Taking into consideration a certain vision where „everything is contained in each part", and every part reflects the whole (it can rebuild it), the aimed things in our study receive a much more adequate understanding – they sit better in their matrix: the literary work that deals with the jealousy theme are in an inter-connection thanks to it (regardless of the geographic/temporal distance), creating a "sign network" sustained by several characteristics of which the first, fundamental: that of systemic correlation between information. It is the characteristic that makes an unedited introduction in another new systemic vision: that of Mandelbrotien fractality. According to its discoverer, Benoît Mandelbrot, fractality presumes the advantage of capturing another facet of unitary thinking – called "*unitas ordinis"* by Andrei Pleşu (2003: 40), together with theologians and philosophers of all time, except the postmodernist ones -, primarily evading the static approach of atomist theories. These two apparently dichotomous visions (a holist one, with repugnant division in units/pieces/fragments, specific to traditional thinking, another – on the contrary, fragmentary, founded on the principle of divisibility, discontinuity) happily meet under the sign of literary hermeneutics, both giving simultaneous sense exactly through the tension of one to the *unity* of disparity, of *different* fragments, of the other to the radiography of the universal *patterns,* of fragmentations, fracturations, irregularities, in the same propensity, in fact, to the unity, thus "holotropic" , as Stanislav Grof calls it: "in our daily state of consciousness we are not truly entire; we are fragmented and we identify ourselves only with a small fraction of what we truly are." (1998: 13). Taking into consideration the manifestation, "the implementation in the act" of jealousy's "holotropic state" and the vision that the Czech psychiatrist builds about the modified states of consciousness, we may observe several feature correspondences, because "holographic states are characterized by a transformation specific to consciousness , associated to perception changes in all the sensorial areas, intense and frequently unusual emotions, as well as profound changes in the thinking

[7] http://sorin302.blogspot.ro/2011/04/o-ipoteza-universul-holografic.html.

process (…) In the holotropic states, we perceive the intrusion of other existential dimensions, which may be very intense, even overwhelming. Still, in the same time, we topically remain perfectly oriented and we do not lose completely the contact with the surrounding world. We simultaneously perceive two very different realities" (1998: 13). Of course, it may be an excessive imagination. It is too much. And still, every jealous, be they real or "imaginary" (literary characters, paper copies of people) declaim in the "jealousy scenes" a *sideslip* from reality, a *different* experience, in a *different* time and space. Time gets condensed or dilated, space moves its limits so far well fixed into reality.

Seen thus, as a „holotropic state", of contacting *such* a reality, parallel to the „real" one, the *jealousic archetype*[8] develops an obvious *fractalic structure* in the sense that its discoverer, Benoît Mandelbrot offered: a simple form whereon we may build/develop the fractal object by identical remarks. That is the reason why we proposed the term *fractal archetype*[9], the most representative miniature imagistic illustration of the fractal archetype is offered by Liviu Rebreanu by his characters from *Ciuleandra*, Policarp Faranga and Puiu, his son, as well as by a key-topos: the native village of Mădălinei Crainicu, Vărzari. Starting from their onomastics (the patronymic and the first name), both Falanga characters (father and son) make the image representation of the fractalic structure. Thus, "Policarp" – more carpal, phalange[10] (finger) bones, Puiu – the "offspring" that identically resumes (onamastically, most obviously homothetic, at the structure level) the paternal configuration; Vărzari – toponym that refers to the layered representation of a plant made of enveloping peels/leaves finally configuring a cabbage. These are the most obvious structural images that are illustratively developed by the fractalic jealousic archetype, namely, systemically building a specific structure, going on the coordinates of its own fractality.

Thus, among the principles that govern "the fractalic jealousic paradigm" are the world re-configuring *detail*, "the non-literality", "the contemplation omnipresence", "the intern homothety", or in other words, the auto-similarity by auto-generation, respectively "the fractalic dimension" by which one tries a certain quantification of the irregularity/roughness degree of the archetypal jealousic form. Regarded in its poetics, the jealousic fractal-archetype structures a form founded on the *ad nauseam* obstinate *detail*, vectored by a *verbalized regard*: everything falls under the monophtalmic/multiophtalmic empire of the jealous seduced by detail and obstinate, that is why, to outsource the satisfied curiosity: from the details concerning the characters' exterior aspect to those of their interior landscape, from the chronotopes' specificities where they move and which differentiate them to the re-unifying, generalising proximities, which attest the whole from which they descended. There is everywhere this huge, gigantic and curious *regard* that sustains the fluidity of the told story (the case of *Ciuleandra, Last night of Love…,* of *Adele,* of *Anna Karenina,* of *Conjugal Love*

[8] The term "jealousic" is proposed in our PhD thesis *"Jealousy-archetypal Dimension of Human Being. Manifestations in the Romanian Literature"*, p. 27, thesis publicly sustained on October 25 2013, Baia Mare. Although in the Romanian language meaning "about agar" (this being defined as "solid environment for bacterial culture, obtained by agar dissolution into water; <fr. *gélose*"), we propose a new, original connotation: "*about jealousy*", or which contains jealousy, envy, malevolence feelings; which approaches/exalts/reflects jealousy.", going into the slipstream of the "erotic" term, the one that refers to the sense "which contains/concerns love feelings; which approaches/reflects the theme of love".

[9] Already *cited* PhD thesis, p. 91.

[10] The term "faranga" consonant reference by un-rhotacization to "phalange".

etc., naturally culminating with the scholastic regard of the New French novel which will surprise – reducing and clicheing – in a specific jealousic paradigm, every insignificant, useless, futile detail of re-figurative life, in Robbe-Grillet's *Jealousy*, for example).

From the non-linearity perspective, which aims at certain diversity in the unit as a refuse of a canonic liniarity came on a traditional line, in the fractalic jealousic archetype it is celebrated the homothetic fragmentarism, the sequence, the rhizome. It is mostly highlighted in the novels out of the "romantic" grid of naratorial fluidity, those that breathe through flashbacks, kaleidoscopes, through "involuntary memories" and "automatic dictation", through massive/aggressive ruptures of time, sequencing it, making it puzzle-type: Rebreanu's *Ciuleandra*, Holban's *Ioana*, Robbe-Grillet's *Jealousy*, Moravia's *Conjugal Love*, Camil Petrescu's *Last Night…* etc. The optimal hypostasis of this characteristic is represented by "the jealousy scenes" that do not sustain continuity, fluidity, coherence, finally sense-giving, it rather disseminates the fractalic cores that fractally generate new fields of jealosic manifestation. Thus the contemplation becomes consequence and fundament of jealousic-type regard: vectored from an atomist manner to detail, the sight falls rapidly into ardour, it converts itself loyally into contemplation, therefore everything surprised around becomes a pivot of daydreaming, reflection and idolatry (eventually, turns to religion). It is the coordinate that sustains most frequently the imaginative function of jealousy, its capacity of creating *imago mundi*, of reconfiguring the existing world. In a double creating move, *jealousy* and *artistic demiurge* are constituted on the daydreaming / thinking / worship contemplation to organise around these axis, new compensatory Universes where the facets of the polymorphism of the creator and jealous self reunites through reflection.

The obstinate recurrence of several constitutive elements of the jealousic imaginary, invested here and there with auto-generative function confers this fractal-achetype auto-similarity: permanent intertextuality, specific music, linguistic sequences capturing jealousic thinking, specific green chromatics etc. The first element generating auto-similarity and implicitly auto-generating, that of intertextuality – is found in the compulsory, frequent and sistemic occurrence of literary and non-literary texts to which the jealous tends to appeal to sustain the *Weltanschauug* in general, the jealousic, in particular. Thus, in Camil Petrescu's *Last night…,* Ștefan appeals to a myriad of philosophers (mostly Kant, "the greatest of all") to instrumentalize the conceptions he wishes to inculcate, pedagogically, to the beloved being; Emil Codrescu incites discussions with relatively beloved Adela at Tolstoy's *Anna Karenina* and *War and Peace*, at Cleopatra's story, at the aporia of Shakespeare's Hamlet; Silvio Baldeschi (jealousic archetype of the Writer) strongly believes in Leda's ignorance (correlative archetype of the Work), that is why he decides her cultural safeguarding on the background of its *sine qua non* necessity consciousness in his existence: throughout the evolution he problematizes the text writing, its demiurgical act, attracting Leda in this problematization game; instead, Holban's Sandu sees in Ioana a brilliant specimen of intelligence, therefore their discussions complete the jealousic discussions landscape intertextually appealing to Racine's, La Fontaine's work, to classics in general ("he met them through me", "it's a taste that I sent"), both having the conviction that "literature allows you every liberty"; Robbe-Grillet will also intertextually contact "an African novel" that the two focused characters resume, stereotypically, in conversational kneading etc.

The *music* also constitutes itself as an organisational nucleus of fractalic archetypal-jealousic specificity: the jealous will permanently acoustically contact musical pieces that connect him to a *certain* contemplative state: in Ibrăileanu's *Adela* - "the Minuet from the seventh Sonata" and "its diffuse sounds", "the sextet Lucia de Lammermoor", "sonatas, waltzes, preludes and mazurka"; "military music sang by Carmen" etc.; in Holban's *Ioana* – music "is a precious narcotic available in trouble", thus "the critical spirit doesn't burden your emotions anymore". Therefore Sandu's conviction: "I believe that a musical piece has her own scenery", that is why he will buy the music for gramophone: "Concerto for violin and orchestra in opus 77", Brahms' second concert for piano and orchestra, but he will also appreciate the romances violin played by Hacik in the moonlight; in Moravia's *Conjugal Love* – Silvio's predisposition for "Mozart's quartet for radiogramophone"; in Rebreanu's *Ciuleandra,* the title itself directs us to the music that "orchestrated" the existential evolution of the jealous Puiu Faranga and his couple.

In terms of *specific linguistic sequences* of jealousic fractality, a certain remark becomes defining quintessencializing: the one that denies the very jealous' jealousy. Absolutely every jealous refute the idea that they might have footprints of the gloomy jealousy. Thus, Puiu Faranga: "No, not at all! Me, jealous… I, who have cheated her, shameless, even with women that didn't disserve to kiss her feet! Jealousy, no, fortunately or unfortunately, no!" Or Othello: "Think'st thou I'd make a life of jealousy,/ To follow still the changes of the moon/ With fresh suspicions? No! To be once in doubt/ Is to be resolved. Exchange me for a goat/When I shall turn the business of my soul/ To such exsufflicate and blowed surmises,/ Matching thy inference. Or Silvio Baldeschi: "Besides, I am not jealous or at least I don't think I am".

3. *Homo zelotypus* fractal-archetype in the literature of jealousy

But who/what is this *archetype fractally* configured in time and space in the holographic Universe of literature? Going toward the slipstream of some cultural syntagms already instituted that surprise as many existential archetypal dimensions – Johan Huizinga's *homo ludens,* M. Eliade's *homo faber,* Gabriel Marcel's *homo viato,* Ioan Chirilă's *homo deus* etc. – and referring to Ieronim's 14th century *Vulgata* which talked about a „*Deus zelotes*", on one hand, in the well known dictionaries *Le Grand Gaffiot. Dictionnaire latin-français* (1934: 1700), respectively Charlton Lewis's and Charles Short's *A Latin Dictionary* (1879: 2018), on the other hand, we propose the concept of *homo zelotypus*[11] to denominate this fundamentally-archetypal human dimension – that of jealousy, representing it pyramidally with its bipolar malfunctions *homo zelotypus crudus* (to denominate its "strong" essence, that activates the criminal side of the jealous, illustrated for example by the character Puiu Faranga of Rebreanu's *Ciuleandra* Othello from the homonymous Shakespearean drama), respectively *homo zelotypus mollis* (for the jealous "weak", "mild" essence, which activates its suicidal side, represented, for example, in literature, by Tolstoy's character Anna Karenina). This configuration integrates into the vision that Jung relatively had at the existential archetypal scaffolding, but especially into that of his American followers Robert Moore and Douglas

[11] Proposition made in our already *cited* PhD thesis, p. 99.

Gillette[12] according to which the masculine psychic would be dominated by a *double quaternio* (which Jung talked about), meaning four archetypal pairs successively accessed at different ages and marking two different stages in his life: the age of the *boy*, respectively that of the *man*. The archetype garnish specific to the age of the *boy (the Divine Child, the Precocious Child, the Oedipal Child, the Hero.)* is in congruency with another garnish specific to the age of the *man: the King, the Magician, the Lover, the Warrior*. Even more interesting are the *Shadows (active* and *passive*, describing the implication degree of the self in the process of its individuation), that these archetypes assume/build, each of them, as long as they stagnate in one of the immature archetypes, although the biological age follows its course: (*The Shadows* of all already named archetypes.)

Of course, every archetype, with its sides (positive and negative, reflecting the bipolar malfunctioning), ardently and rigorously scanned and processed, preserves at a descriptive level of archetypical structure every "recommendation" that the Swiss psychiatrist categorically made: "Every archetype has a positive, bright, favourable side, that tends upwards and another one, partly negative and unfavourable, partly chthonic, therefore neutral, that tends downwards." (1994: 132). The two authors propose, for a pertinent view of their conception two pyramidal representation batteries, justifying their option for this geometrical shape by the incumbent symbolism itself: "Although these images must not be taken as such, we consider the pyramids as universal symbols of human Self" (2008: 36-37)[13].

Retaking into discussion *the archetypal dimension of jealousy,* as well as the existence of the archetype newly instituted - – *homo zelotypus* (the Jealous) – we observe that the discussion may be carried analogically, but with a substance remark: the jealousy archetype is a *secondary* archetype, of *second order,* let's say, as long as it is constituted as a *mixed* emotional/instinctual archetype, *serving* the *first order* archetypes, meaning those that *statutorily* configure the human being. Taking into consideration the generalized statement of Jacques Cosnier, according to whom there are "primary/basis emotions" (2007: 17) –this includes fear, surprise, fury, joy, sadness, love, anguish), we will consider their emplacement in this archetypal scaffolding a level lower, constituting themselves in *third degree archetypes* that will combine/derive in the resultants of second level. Here, inside the deepest underground of unconsciousness, we may find those three *homines* that configure different primary hypostasis that we usually call "states"/"emotions"/"dispositions" (*homo improvidus*, *homo anxiosus*, *homo aemulator*, *homo suspiciosus*, *homo eroticus* etc.). Their polytrophic way of interference horizontally with the others primary emotions, vertically with the secondary ones, interference that reverberates at higher levels too, the statutory ones (*homo poeticus*, *homo religiosus*, *homo belicosus*, *homo deus* etc.) is surprised extremely pertinent by Holban's character Sandu from the novel *Ioana*, a reflexive capable of exploring with patience, tenacity and painstakingly the inner worlds and send signals from the inside, giving account about the "inner happenings" of his being: "As long as I am capable, vehemently, to

[12]Moore, Robert, Gillette, Douglas, *Rege, Războinic, Magician, Amant: redescoperă arhetipurile masculine*, Translation: Ramona Bențea, Daksha Publishing, Bucharest, 2008.

[13] Cf. and Dumitru Constantin Dulcan who in *Inteligența materiei*, Third Edition, revised and added, Eikon Publishing, Cluj-Napoca, 2009, p. 384 speaks by extrapolation about an entire pyramidal Universe: "The metaphoric image detached for the Universe is that of the pyramid with a broad base and a single peak or of concentric circles".

get excited and to get depressed, I cannot be called a machinery. Besides, I believe that this term is not suitable for any man. *There is a different structure of instincts, a different combination of them."* (s.n., C.B.).

It becomes extremely interesting, in our opinion, the way that once activated ("constellated" would say Jung) in the archetypal pyramidal gear, this jealousic latency enters in interference[14] with the other literary/cultural, psychological/ anthropological or ontological/metaphysical archetypal entities. Once awakened to life, its functionality will relentlessly and indelibly affect the entire functionality of the archetypal existence. Thus, in a first described register, for example, *homo zelotypus* will imperiously influence *homo poeticus,* found in a love (and jealous) relationship with his own masterpiece work, in the sense of *a inauthentic and plagiarism Writer,* (Puiu Faranga from Rebreanu's *Ciuleandra*) or in the sense of a *Writer of definite value* like Silvio Baldeschi from Moravia's *Conjugal Love* who absolves his Masterpiece of the "conjugal" skidding sin. These are only two of the functions that "jealousy" ("*zelotypia*", for Greeks and Latinos) develops – that of *cognition* and the *soteriological* one, to the extent that Puiu, although collapsed into the reality, he saves him metaphysically, and Silvio is redeemed by the forgiveness that is given to the Wife-Opera, by the novels' ending (having the discussion in an onto-metaphysical register). Anyway, from here, from the basis of instinctuality it will ordinate/co-ordinate the statutory functioning of the human being. Invested by a plurality of missions, jealousy, real "*pattern of behavior*", will induct the living being either on the curing dimension (*therapeutical* function- in Holban's *Ioana,* for example), on the punishment dimension (*punitive* function – in *Anna Karenina,* for example), on the redemption dimension (*soteriological* function – in *Conjugal Love* or in Camil Petrescu's *Last Night of Love*…). There is one more function, omnipresent, of jealousy: that of "condition", of *sine qua non* quality, of complementarity of love, as the theologian Pavel Florenski supposed in *The Pillar and Foundation of Truth* (*Stâlpul şi Temelia Adevărului),* "that who wants to kill jealousy, kills love too". This is the reason of jealousy's existence for all time and it will most probably remain that way: activating the *homo zelotypus* inside us, we discover ourselves people that aspire to primordial Divinity, the one self-declared jealous and which warned us kindly enough: "You shall have no other gods before me!" Or else, the devolved risk - needs to be assumed. With each of its consequences - to the last one.

Bibliography

Holban, Anton, *Ioana*, în *O moarte care nu dovedeşte nimic. Ioana*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974.
Ibrăileanu, Garabet, *Adela*, Editura Erc Press, Bucureşti, 2009.
Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Prefață de Nicolae Manolescu, Curtea Veche, Editura Jurnalul Național, Bucureşti, 2009.

[14] Stephen Hawking în *Scurtă istorie a timpului. De la Big Bang la găurile negre*, Translation from English by Michaela Ciodaru, Humanitas Publishing, Bucharest, 2012, p. 76, uses this notion by reporting to two sets of waves or particles and is defined by the following terms: „the maximum of a set may concur to the minimum of the other set. Then the two sets of waves cancel each other, instead of becoming a more powerful wave, as we would expect".

Rebreanu, Liviu, *Ciuleandra*, în *Opere*, vol.7, ediție critică de Niculae Gheran, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.
Moravia, Alberto, *Amorul conjugal*, Traducere din limba italiană de Cerasela Barbone, Editura Polirom, Iaşi, 2010.
Robbe-Grillet, Alain, *Gelozia*, Traducere din limba franceză de Raluca Dincă, Editura Art, Bucureşti, 2011.
Shakespeare, William, *Othello*, Traducere de Ion Vinea, postfață de Leon Levițchi, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.
Tolstoi, Lev Nicolaevici, *Anna Karenina*, volumele I-II, traducere de M. Sevastos, Ştefana Velisar Teodoreanu şi R. Donici, Editura Adevărul Holding, Bucureşti, 2008.

Critical bibliography

Adler, Alfred, *Cunoaşterea omului*, Traducere, studiu introductiv şi note de dr. Leonard Vasiliu, Editura IRI, Bucureşti, 1996.
Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999.
Braga, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Editura Polirom , Iaşi, 2006.
Cosnier, Jacques, *Introducere în psihologia emoțiilor şi a sentimentelor. Afectele, emoțiile, sentimentele, pasiunile*, Traducere de Eliza Galan, Editura Polirom, Iaşi, 2007.
Descartes, René, *Tratat despre sentimente. Sufletul şi corpul*, Traducere, prefață şi note de dr. Leonard Vasiliu, Editura IRI, Bucureşti, 1999.
Dulcan, Constantin-Dumitru, *Inteligența materiei*, Ediția a III-a, revizuită şi adăugită, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2009.
Gaffiot, Felix, *Le Grand Gaffiot. Dictionnaire latin-français*, Nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert, Hachette-Livre, Paris, 2000 (1934).
Goleman, Daniel, *Emoțiile distructive. Cum le putem depăşi?Dialog ştiințific cu Dalai-Lama*, Ediția a II-a, Traducere din limba engleză de Laurențiu Staicu, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2011.
Grof, Stanislav, *Jocul cosmic. Explorări ale frontierelor conştiinței umane*, traducere de Mihnea Columbeanu, Editura Antet XX Press, 1998 (anul apariției în SUA, State University of New York).
Hauk, Paul, *Gelozia. Cum apare şi cum poate fi învins acest monstru al vieții sentimentale*, Traducere de Alexandru Szabo şi Mihai N. Vasile, Editura Polimark, Bucureşti, 1997.
Hawking, Stephen, Mlodinow, L., *Marele Plan*, Traducere din engleză de Anca Vişinescu şi Mihai Vişinescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012.
Hawking, Stephen, *Scurtă istorie a timpului. De la Big Bang la găurile negre*, Traducere din engleză Michaela Ciodaru, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012.
Jung, Carl Gustav, *În lumea arhetipurilor*, Traducere din limba germană, prefață, comentarii şi note de Vasile Dem Zamfirescu, Editura „Jurnalul Literar", Bucureşti, 1994.
Lazarus, Richard, *Emoție şi adaptare. O abordare cognitivă a proceselor afective*, Traducere din engleză de Iuliana Diaconu, Editura Trei, Bucureşti, 2011.
Lewis, Charlton T., Short, Charles, *A Latin Dictionary*, Oxford, At the Clarendon Press, 1879

Moore, Richard, Gillette, Douglas, *Rege, Războinic, Magician, Amant: redescoperă arhetipurile masculine*, Traducere: Ramona Bențea, Editura Daksha, Bucureşti, 2008.
Pleşu, Andrei, *Despre îngeri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.
Jurj (Borcut), Crinela Letiția, *Gelozia – dimensiune arhetipală a ființei. Manifestări în literatura română*, teză de doctorat susținută public la 25 octombrie 2013, Baia Mare (coord. prof.univ.dr. Gheorghe Glodeanu), nepublicată.

Site

http://sorin302.blogspot.ro/2011/04/o-ipoteza-universul-holografic.html.

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ – THE MIRROR AND THE MASK

Irina DINCĂ, Assistant Professor, PhD, University of the West, Timişoara

Abstract: This paper will focus on the way the recurrent metaphors of the mirror and the mask are interconnected in the poetics and the poetry of Ştefan Aug. Doinaş, in a metaphorical revelatory network which "hides what it reveals". This hermeneutical approach will be constructed on the pillars of the transdisciplinary methodology proposed by Basarab Nicolescu, whose vision has deep affinities with the transgressive poetics of Ştefan Aug. Doinaş. The mirror proves to be an ontological interface which mediates the leap from one level of Reality to others, while the mask is both the limit to be transgressed and the necessary visible veil which hides and thus protects the ineffable core of the unseen.

Keywords: Ştefan Aug. Doinaş, transdisciplinarity, mirror, mask, transgression

1. Realitatea arborescentă

Un irepresibil imbold transgresiv traversează creaţia lui Ştefan Aug. Doinaş, luminată de străfulgerări ale unui sens de „dincolo de ceea ce se vede"[1038]. Lumea vizibilă este doar o mască sub care se ascunde o Realitate mult mai complexă, o ţesătură multidimensională în ochiurile căreia se oglindesc adâncimile altor niveluri ontologice, cu tâlcurile şi tainele lor translucide. Punctele nodale ale acestei viziuni transgresive se ramifică fractalic în câteva direcţii prin care creaţia lui Ştefan Aug. Doinaş, în unitatea ei inextricabilă, pe toate palierele ei – poezie, proză, eseu – şi dincolo de particularităţile fiecărei vârste creatoare, se înscrie, transtemporal, pe orbite (onto)logice similare viziunii transdisciplinare dezvoltate de Basarab Nicolescu.

Afinităţile dintre cei doi vizionari devin vizibile odată cu intersectarea lor, mijlocită de deschiderile lui Ştefan Aug. Doinaş faţă de manifestul transdisciplinarităţii elaborat de Basarab Nicolescu, căruia îi va şi dedica o recenzie comprehensivă, *Ce este transdisciplinaritatea?*[1039]. De altfel, ecouri ale acestei lecturi se regăsesc simultan şi în creaţia poetică, în ciclul *La acest nivel* din volumul *Ad usum delphini* (1998), care vehiculează conceptele propuse de Basarab Nicolescu – precum *nivel de Realitate* – , iar patru ani mai târziu, chiar în anul morţii poetului, viziunea transdisciplinară îşi va găsi un nebănuit ecou într-un proiect de roman rămas, din păcate, neterminat, intitulat provizoriu *Intersecţia*, din care au fost publicate doar câteva fragmente în revista „Familia", cu titlul *Kilometrul zero*[1040].

Prin aceste fragmente şi în multe altele, Ştefan Aug. Doinaş este deopotrivă teoreticianul şi practicianul ***discursului mixt***, „în care demersul filosofic propriu-zis se îmbină inextricabil cu cel poetic"[1041], o formulă cu valenţe transdisciplinare, întrucât melanjul de „conceptualism şi metaforism"[1042] are drept miză transgresarea limitelor disciplinare, captarea

[1038] Ştefan Aug. Doinaş, *Orfeu şi tentaţia realului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 14.
[1039] Idem, *Ce este transdisciplinaritatea?*, în „Curentul cultural" din 4 iunie 1998, p. 23.
[1040] Idem, *Kilometrul zero*, în „Familia", nr. 5, 2002, p. 22-33.
[1041] Idem, *Eseuri*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1996, p. 346.
[1042] Idem, *ibidem*, p. 348.

unui dincolo inefabil. Prin țesătura conceptual-metaforică a *discursului mixt* doinaşian, dar cu precădere printre ochiurile ei şi dincolo de vălul ei lingvistic, Ştefan Aug. Doinaş încapsulează toate fațetele triadei **epistemologie – metafizică – poezie**, propuse de Pompiliu Crăciunescu[1043], în căutarea unei *cunoaşteri neîmpărțite* prin care se revelează plenar o Realitate fractalică, pluriramificată şi multietajată.

Miza transdisciplinară a discursului mixt doinaşian se întrevede într-o replică grăitoare din *Kilometrul zero*, care postulează indubitabil o perspectivă ce transgresează ceea se se află în şi între discipline în căutarea a ceea se află dincolo de ele, Realitatea în complexitatea ei mirabilă şi inextricabilă: „Filosofia e numai unul dintre nivele [...]. Nivel superior, ce-i drept, dar cu totul steril, întrucât nu generează decât concepte. Eu mă ocup cu ceva mult mai mult: cu Realitatea.”[1044] Doinaş însuşi, sub masca ficțională a personajelor din acest roman potențial, caută răspunsurile sale posibile la interogația lui Basarab Nicolescu *Ce este Realitatea?*[1045], iar viziunea ce se coagulează sub impulsurile acestor căutări se dovedeşte un corolar al încercărilor sale poetice anterioare, la *intersecția* (în sensul integrator-transgresiv al terțului inclus) conceptului cu metafora – *revelatorie*, în spirit blagian.

Realitatea problematizată, dar mai ales trăită de personajele din *Kilometrul zero* este una verticală, multietajată, „arborescentă”, implicând o comunicare permanentă între diferitele ei niveluri ontice: „La fiecare nod al verticalei Realităților, exact ca la fiecare nod al unui copac uriaş cu crengi multe, se desprinde lateral o ramificație, se iscă un teritoriu de frunze, iar aceste noi disponibilități orizontale asigură noul spațiu în care vor evolua creațiile fictive ale autorului. Imaginați-vă un turn deosebit de înalt, cu baza în străfunduri şi cu creştetul în cer, din care – la anumite etaje privilegiate – se deschid uşi, ferestre, balcoane, şi, la fiecare nivel la care «ies», li se oferă posibilitatea unei alte existențe. Spațiul necesar pentru o asemenea existență se creează chiar sub paşii lor, pe măsură ce ei înşişi înaintează, tocmai ca acele scări rulante, aparent imobile, care se pun în mişcare de îndată ce pui piciorul pe prima lor treaptă. Realitatea e arborescentă.”[1046]

Sunt concentrate în acest dublet metaforic – al arborelui cu multiple ramificații şi al scării rulante ce mijloceşte trecerea dintr-un nivel de existență într-altul – cele trei axiome care constituie fundamentul viziunii transdisciplinare – ***axioma logică*** a ***principiului terțului inclus***, teoretizat anterior de Ştefan Lupaşcu, ***axioma ontologică*** a ***nivelurilor de Realitate***, descoperirea revoluționară a lui Basarab Nicolescu, şi ***axioma epistemologică*** a ***complexității***, dezvăluind o structură deschisă, *gödeliană*, a Realității. ***Nivelul de Realitate*** este definit de Basarab Nicolescu drept „un ansamblu de sisteme aflate mereu sub acțiunea unui număr de legi generale”[1047] proprii, inadecvate celorlalte niveluri de Realitate existente, iar saltul dintr-un etaj ontic într-altul presupune o mişcare pe verticală, o schimbare de nivel, prin acceptarea unui alt sistem de referință. Şi pentru Ştefan Aug. Doinaş saltul transgresiv se produce pe verticală, printr-o glisare pe trepte diferite ale *scării rulante a existenței* ori pe ramificații

[1043] Vezi Pompiliu Crăciunescu, *Eminescu: Paradisul infernal şi transcosmologia*, Prefață de Basarab Nicolescu, Editura Junimea, Iaşi, 2000 şi *Strategiile fractale*, Editura Junimea, Iaşi, 2003.
[1044] Ştefan Aug. Doinaş, *Kilometrul zero*, art. cit., p. 30.
[1045] Vezi Basarab Nicolescu, *Ce este realitatea? Reflecții în jurul operei lui Stéphane Lupasco*, Traducere de Simona Modreanu, Editura Junimea, Iaşi, 2009.
[1046] Ştefan Aug. Doinaş, *Kilometrul zero*, art. cit., p. 33.
[1047] Basarab Nicolescu, *Noi, particula şi lumea*, Ediția a II-a, Traducere de Vasile Sporici, Editura Junimea, Iaşi, 2002, p. 142.

distincte ale unei Realități *arborescente*: „Nu mă refeream la orizontală, la această dimensiune a omului de rând, ci la verticală: axa pe care se înscriu, la nivele diverse, toate Intersecțiile posibile. Înțelegeți? Nu *axis mundi*, care de altfel nu e nicăieri, tocmai pentru că poate fi oriunde, ci acea axă pe verticala căreia, în sus sau în jos, ne depășim nivelul de Realitate."[1048]

Percepția obișnuită, cantonată într-un singur nivel de Realitate, cel vizibil, accesibil senzorial, riscă să hrănească „delirul micii rațiuni", reduse la un singur nivel de Realitate[1049], dacă nu se deschide spre acceptarea existenței simultane a mai multor niveluri ontologice suprapuse, viziunea lui Ştefan Aug. Doinaş conturându-se în prelungirea firească a celei nicolesciene: „Pentru aceasta se cere ca rațiunea - «mica rațiune», cum o numeşte filosoful meu – să nu se contracte la un singur nivel de Realitate."[1050] Iar această dezinhibare a conştiinței se petrece prin acceptarea ca bimilenara „contradicție – depăşindu-şi binaritatea – să devină ternară: numai în felul acesta se va crea spațiul, timpul şi logica de trebuință."[1051]

În acest mod, logica *dinamică a contradictoriului* a lui Ştefan Lupaşcu[1052] este completată de teoria nicolesciană a nivelurilor de Realitate prin construirea unui model ideatic piramidal, arborescent, ce răstoarnă cel de-al treilea principiu al logicii aristotelice, al terțului exclus: „Pentru a ne face o imagine mai clară asupra terțului inclus, să reprezentăm cei trei termeni ai noii logici – A, non-A şi T – şi dinamismele lor asociate printr-un triunghi în care unul din vârfuri se află într-un nivel de Realitate, iar celelalte două într-altul. Dacă se rămâne pe un singur nivel de Realitate, orice manifestare apare ca o luptă între două elemente contradictorii (de exemplu unda A şi particula non-A). Al treilea dinamism, cel al stării T, se exercită pe un alt nivel de Realitate, unde ceea ce părea dezunit (undă sau particulă) este de fapt unit (cuanton), iar ceea ce apare ca fiind contradictoriu este perceput ca non-contradictoriu."[1053]

Viziunea transdisciplinară implică existența unor straturi de discontinuitate ce separă radical fiecare nivel de Realitate de cel imediat anterior, respectiv următor, transgresarea fiind posibilă doar prin mijlocirea „logicii verticale"[1054] a *terțului inclus*. În acelaşi timp, această discontinuitate nu implică insularitatea nivelurilor diferite de Realitate, ci o comunicare subtilă a lor, o interdependență care asigură autoconsistența lumii, orice schimbare infimă într-un nivel de Realitate implicând o metamorfoză în lanț a celorlalte niveluri coexistente. Astfel se afirmă cel de-al treilea pilon al transdisciplinarității, complexitatea – *complexus* însemnând ceea ce este întrețesut – conferind uimitoarea coerență ce interconectează, în pofida discontinuității ce le desparte, nenumăratele niveluri de Realitate plurietajate.

[1048] Ştefan Aug. Doinaş, *Kilometrul zero*, art. cit., p. 30-31.
[1049] Basarab Nicolescu, *Teoreme poetice*, Ediția a II-a, Traducere din limba franceză de L.M. Arcade, Prefață de Michel Camus, Editura Junimea, Iaşi, 2007, p. 28.
[1050] Ştefan Aug. Doinaş, *Kilometrul zero*, art. cit., p. 32.
[1051] Idem, *ibidem*.
[1052] Vezi Ştefan Lupaşcu, *Logica dinamică a contradictoriului*, Cuvânt înainte de Constantin Noica, Selecție, traducere din limba franceză şi postfață de Vasile Sporici, Control ştiințific şi note de Gheorghe Enescu, Editura Politică, Bucureşti, 1982.
[1053] Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Traducere de Horia Mihail Vasilescu, Ediția a 2-a, Editura Junimea, Iaşi, 2007, p. 36-37.
[1054] Mihai Şora, *Clipa şi timpul,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2005, p. 57: „Mai trebuie spus că, în timp ce logica orizontalei e o logică a disjuncției şi a excluderii terțului, logica verticalei e una a conjuncției, a integrării şi – evident – a terțului inclus".

Complexitatea este implicită şi în viziunea transgresivă a lui Ştefan Aug. Doinaş, prin trăirea unor miracole ce mijlocesc saltul din nivelul realității palpabile în altele mai subtile: „Câtă vreme rămânem în ceea ce se numeşte real – care, în esența sa, este doar un nivel de Realitate – nu putem să vedem ceea ce se petrece dincolo de el. Dar de îndată ce întoarcem obiectul, ne dăm seama că între acest nivel de Realitate – pe care-l numim aşa – şi celelalte nivele există un raport intim care abia acum devine evident vizibil, în aşa fel că lucrurile «de dedesubt», ca şi cele «de deasupra» – ambele de aceeaşi valoare – capătă acelaşi statut de existență, de vitalitate, ca şi cele care se află la nivelul nostru, singurul pe care – noi, oamenii de rând – suntem în stare să-l percepem. [...] «Miracolul – scrie un gânditor român refugiat în Franța – este acțiunea, conform legilor, a unui nivel de Realitate asupra altui nivel de Realitate».”[1055]

Viziunea transgresivă a lui Ştefan Aug. Doinaş este îndeobşte sensibilă la emergența miracolului, la acel *Eveniment* pe care Virgil Nemoianu îl descoperă în miezul sintezei doinaşiene, având „tocmai menirea de a cristaliza semirealul întru real, fiind un act de geneză a realității.”[1056] Trecerea dintr-un nivel de Realitate în cel „de dedesubt” ori „de deasupra” se petrece printr-o **oglindă** cu focarul în misteriosul *omphalos*, „kilometrul zero” care reuneşte, asemeni Terțului Ascuns nicolescian din miezul incandescent al Transrealității, „toate Intersecțiile posibile”: „Ce înseamnă kilometrul zero? [...] Adevărata falie trebuie căutată în altă parte! Mai precis, ea trebuie găsită pe verticală, instaurată de imaginația noastră fertilă. Ah, adevărul acelui mare poet care spune că «fantezia este o facultate creatoare de real»...!”[1057]

Aşadar, pentru Ştefan Aug. Doinaş, Realitatea se îmbogățeşte prin creație, „fantezia este o facultate creatoare de real”, unele niveluri sunt „reale”, altele ficționale, metaforice, însă învestite cu acelaşi statut ontic, cu „acelaşi certificat de existență”, fiind actualizate de imaginația plăsmuitoare a artistului creator de lumi posibile. Aceasta este suprema provocare a creatorului orfic din viziunea lui Ştefan Aug. Doinaş, „tentația realului” în sensul unei reflectări în spirit barbian al unui *joc secund* care depăşeşte *mimesisul* şi plonjează în sfera posibilului, prin extinderea succesivă a imaginarului poetic pe mai multe niveluri ontologice şi prin plonjarea în zona ultimă a abisului unui mister insondabil. Ştefan Aug. Doinaş concepe creația poetică drept un *cosmoid*[1058], în termeni blagieni, un univers în sine, „o realitate *vie* de ordin artistic”, care se naşte din cuvântul „saturat şi borțos de real”, rostul poeziei fiind tocmai „instaurarea unei lumi *potențiale* de perfectă coerență şi înalt semnificativă”[1059].

Oglinda ca punct zero al Realității concentrând în focarul său toate potențialitățile va reflecta, la fiecare nivel o altă suită de măşti aferente fiecărui nivel ontologic, iar textul poetic se dovedeşte un *mise en abyme* al acestui nesfârşit joc al revelației şi al ascunderii: „Acest cosmos este «dublu», ca două straturi de lume suprapuse: ca două «tărâmuri», cum bine zice cuvântul românesc. Dar textul, oare, nu este la fel: adică un tărâm «dublu» [...]? La fiecare

[1055] Ştefan Aug. Doinaş, *Kilometrul zero*, art. cit., p. 32.
[1056] Virgil Nemoianu, *Surâsul abundenței. Cunoaştere lirică şi modele ideologice la Ştefan Aug. Doinaş*, Ediția a II-a, revăzută şi adăugită, Editura Fundația Culturală Secolul 21, Bucureşti, 2004, p. 33.
[1057] Ştefan Aug. Doinaş, *Kilometrul zero*, art. cit., p. 33.
[1058] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, în *Opere 9. Trilogia culturii*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 436-437: „o plăsmuire revelatorie a spiritului uman”, care „face concurență macrocosmosului, tinzând să i se substituie”.
[1059] Ştefan Aug. Doinaş, *Orfeu şi tentația realului*, ed. cit., p. 7-9.

treaptă a ei, această verticalitate eliberează energia – până atunci potențială – a structurii sale, structură care este compusă din ceea ce îndeobște numim - după modelul Realității orizontale – întâmplări şi personaje. [...] O etajare de orizonturi, – iată ce este verticalitate, fiecare orizont indicând linia de «atingere» între două nivele. Pe o atare linie se mişcă, invadând orizontul de deasupra sau cel de dedesubt, întâmplările şi personajele."[1060] Orizonturile suprapuse din structurile de adâncime ale creației doinaşiene sunt tot atâtea oglinzi ce mijlocesc „miracolul" saltului dintr-un nivel de Realitate într-altul, reflectând şi multiplicând parada măştilor aferente fiecărui nivel, ce deopotrivă ascund şi revelează, limitează privirea avidă de nevăzut şi învăluie străveziu chipul fără de chip al unei Realități invizibile.

Kilometrul zero se dovedeşte a fi o sinteză personală a viziunii transdisciplinare, dar şi o cristalizare a propriei poetici transgresive, întrucât *discursul mixt*, în spiritul ***Teoremelor poetice*** ale lui Basarab Nicolescu, din acest text luminează retrospectiv poetica şi poezia lui Ştefan Aug. Doinaş, limpezind intuițiile disipate dintru început în scrierile literare sau non-literare ale acestui subtil precursor al transdisciplinarității. O riguroasă punere în oglindă a celor două viziuni convergente, cea doinaşiană şi cea nicolesciană, dezvăluie nu doar neaşteptate conexiuni, ci şi deschide o poartă hermeneutică adecvată spre sensurile de adâncime ale poeziei lui Ştefan Aug. Doinaş, legitimând astfel un demers interpretativ vertical, o secțiune percutantă în structurile multistratificate ale Realului în căutarea Adevărului poetic ce le traversează şi le armonizează.

2. Oglinzi şi măşti

Prin prisma unei hermeneutici verticale, în spirit transdisciplinar, imaginarul poetic al lui Ştefan Aug. Doinaş îşi dezvăluie structura arborescentă, implicând o comunicare subtilă a tuturor nivelurilor ontice întrețesute. Interconexiunile sunt mijlocite de suprafețele translucide ale oglinzilor glisante ce fie învăluie şi ascund tainele din spatele ecranului refractar, fie deschid un prag spre alte dimensiuni ale unei Realități multiplicate fractalic. În oricare dintre aceste ipostaze, oglinda devine o metaforă centrală a imaginarului poetic doinaşian, un nod metaforic revelatoriu în care pulsează impulsurile unor tâlcuri de adâncime. De cele mai multe ori ea se înfiripă în tandem cu metafora complementară a măştii, configurând jocul de lumini şi umbre, de tâlcuri şi taine prin care, în spirit transdisciplinar, „unitatea deschisă" a oglinzii şi „pluralitatea complexă"[1061] a măştii ramifică fractalic realitatea arborescentă a imaginarului doinaşian.

Uneori oglinzile din universul poetic imaginat de Doinaş[1062] instituie bariere ce opacizează intermedierea, dialogul, interşanjabilitatea celor reflectate. În absența acestei funcții mediatoare, oglinda devine o coşmarescă unealtă a unui narcisism obsesiv, ce proiectează pe pelicula impermeabilă a lumii prezența reverberantă a propriului eu hipertrofiat: „Eu, în oglinzi paralele, doar eu:/ inițiala de carne ce-nscrie,/ soră şi copie sieşi,

[1060] Idem, *Kilometrul zero*, art. cit., p. 33.
[1061] Vezi Basarab Nicolescu, *De la Isarlîk la Valea Uimirii*, vol. II *Drumul fără sfârşit*, Prefață de Irina Dincă, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2011, p. 291: „Două cuvinte despre ceea ce numesc pluralitate complexă şi unitate deschisă. Pluralitate complexă înseamnă că fiecare nivel este legat de celelalte niveluri, identitatea lui fiind condiționată de interacțiunea dintre toate nivelurile, deci de interacțiunea cosmosurilor de cosmosuri, în limbajul meu. Unitate deschisă înseamnă că nimeni nu poate să spună că ştie tot."
[1062] Pentru toate citatele din creația poetică a lui Ştefan Aug. Doinaş am folosit ediția Ştefan Aug. Doinaş, *Opere*, vol. I-III, Editura Național, Bucureşti, 2000.

mereu/ marşuri de cuie în suave sicrie.// Eu, numai eu, repetat, înmulţit!/ Narcis, scârbitul de sine-n cristale,/ numai segmente, şi-acelaşi cuţit/ prompt, nemilos, cu tăişuri egale.// O, perspectivă-n linţolii! Salvat/ fie-mi în albe cupole de cepe/ spiritul, ereziarh vinovat,/ vierme-ntr-un vesel coşmar care-ncepe...” (*Coşmar narcisic*). Viziunea coşmarescă răstoarnă fascinaţia lui Narcis pentru propria imagine, eul multiplicat este scârbit de iluziile reflectării infinite ce îi compromit integralitatea, segmentându-l, sfâşiindu-i unitatea funciară în copii ce-şi pierd coeziunea primordială. Fragmentele disipate ale eului devin măşti ce mărşăluiesc pe scena vieţii spre a sfârşi în suavele sicrie sub tăişul necruţător al morţii, singura salvare întrevăzându-se nu prin carnea perisabilă, captivă în coşmarul unui singur nivel de Realitate, ci prin forţa transgresivă a spiritului.

O primă ipostază a oglinzii este cea care izolează şi limitează, prin refracţiile care întorc fără răspuns, narcisic, imaginea eului claustrat în materialitate: „S-aşază între tine şi-ntre lucruri/ o galbenă oglindă de argint:/ când râzi, de propriul râs te bucuri;/ minciunile din gura ta te mint. [...] Ţărâna cere mască după mască” (*Elegie peste oraş*). Dedublarea este singura formă de ieşire din sine, şi aceasta iluzorie, întrucât oglinda care se interpune între eu şi lucruri devine un ecran pe care se proiectează aceeaşi imagine obsedantă, unitate închisă în limite autarhice: „Mereu apune soarele şi mereu/ – între noi şi discul supraholbat – / desluşim, ca pe-un ecran, nişte/ actori uluitor de frumoşi/ care seamănă uluitor cu noi înşine.” (*Melcii*) Măştile, la rândul lor, sunt simple iluzii ale alterităţii, surogate ale pluralităţii, flacăra comunicării fiind absentă: „Am zis că-i foc, dar nu e decât reflexul lui/ pe măşti.” (*Renul*)

Sensibilitatea transgresivă a lui Ştefan Aug. Doinaş se sufocă în astfel de colivii ale eului, tapetate cu oglinzi baroce şi aglomerate de măşti graţioase ori groteşti. Eul doinaşian respinge claustrarea în orizontala aplatizantă, are nevoie de o desfăşurare verticală, prin care spiritul accede la alte niveluri de Realitate, nutrindu-se din seva ce circulă nestingherită pe ramurile diferite ale Realităţii arborescente. Oglinzile devin şi ele punţi se ce arcuiesc spre alte niveluri ontice, trepte ascendente sau descendente spre straturile de profunzime ale eului dornic de o dedublare autentică: „Mă uit adesea-ntr-o fântână./ Un ins, scoţându-şi brusc cu-o mână/ al lunii basc cu tiv feeric,/ îmi face semn din întuneric./ Când mă retrag, şi el dispare./ Şezând cu mine, mi se pare/ că-l văd, dar răsturnat, la pândă/ într-o răsfrângere plăpândă./ Mă-ntorc şi-l strig: la jumătate/ de drum, cuvântul meu s-abate/ izbit de glasul lui ce vine/ din adâncime către mine./ Cu ce aripi grăbeşte oare/ prin spaţiile-i fără soare?/ De fiecare dată piere/ şi-apare fără-ntârziere./ Şi mă întreb: când în ţărână/ eu însumi îmi voi fi fântână/ el – alter-ego-n cumpănire – / va mai veni la întâlnire?...” (*Întâlnirea din fântână*) Prin oglindă, eul cutreieră spaţiile fără soare ale unui alt tărâm, îmbrăcând o mască dintr-un alt nivel ontic, într-o imagine enantiomorfă a sa, răsturnată, *joc secund* mai pur. *Intersecţia* se produce la jumătatea drumului, iar luciul oglinzii devine cumpănă între două măşti distincte ale eului, cea de suprafaţă, a conştiinţei, şi cea de adâncime, a eului abisal al inconştientului.

Dedublarea devine multiplicare, într-o fascinaţie irepresibilă a întâlnirii dintre Acelaşi şi un Altul, sub ambiguitatea oglindirii şi travestiul măştii: „Sunt ceea ce nu sunt. Neîncetat un altul/ şi-n veci acelaşi” (*Metamorfozele*). De altfel, unul dintre cele mai dense volume ale lui Ştefan Aug. Doinaş poartă drept titlu *Aventurile lui Proteu* şi se deschide printr-un moto din propriul său eseu, *Măştile adevărului poetic*[1063]: „Graţie acestor măşti, care reprezintă –

[1063] Vezi idem, *Măştile adevărului poetic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1992.

paradoxal – principiul însuşi al lirismului, eul profund şi creator al poetului devine multiform, ni se prezintă ca indice al unei unităţi în pluralitate." Eul proteic îşi schimbă cu lejeritate măştile, plonjând în realitatea încă nescrisă, potențială, a imaginarului, glisând între asemănare şi diferență, între identitate şi multiplicitate: „Între oglinzi, mereu printre oglinzi!/ Cutreierul se scrie în imagini./ Iar tu, schimbându-ți măştile, colinzi/ ca un subtext încă nescrise pagini./ Te poartă umbra. Te îngână cei ce-ți seamănă. Iar ceilalți te fură/ cu neasemănarea. Moarea – ce-i?/ Un vechi surâs pe ultima figură./ Culege-odată cineva – ori nu – / aceste hieroglife de pe apă?/ Eşti tu, acesta de-azi, acelaşi tu/ cu cel din care zeci de chipuri scapă?" (*Printre oglinzi*)

Mai mult, oglinzile devin mediatoare între sacru şi profan, măştile ce se perindă fiind travestiuri schimonosite, groteşti, sub care se ascund chipurile diafane ale unor ființe din alte niveluri de Realitate, mai subtile: „Mai dureros ca toate e că vin/ ființe numai abur, numai rază,/ îşi văd în tine chipul lor divin/ schimonosit, – şi nu se-nfricoşează.../ Ori poate că-n aceasta s-a vestit/ destinul însuşi, conjurat anume,/ ca îngerul să umble travestit/ împrumutându-şi măştile din lume?..." (*Printre oglinzi*) Fiecare nivel de Realitate îşi are nu doar legile, ci şi măştile proprii, prin care necunoscutul poate să îmbrace un veşmânt vizibil; după cum intuieşte René Daumal[1064], „Poarta invizibilului trebuie să fie vizibilă". Contemplarea în oglindă devine astfel contrariul narcisismului, ieşirea din colivia sufocantă a solipsismului[1065] şi regăsirea în propriul chip, dincolo de panopticumul măştilor ce se perindă pe luciul oglinzii, a străfulgerărilor *invizibilului devenit vizibil*, în inspirata formulă nicolesciană din *Teoremele poetice*: „Tot ce ne înconjoară – invizibilul devenit vizibil. Rolul nostru: să facem drumul invers."[1066]

Această inversare determină o încercare de descoperire a ceea ce se află în spatele măştii, care nu mai este privită ca un obstacol ce opacizează captarea necunoscutului, ci ca o limită ce se cere transgresată, în căutarea invizibilului pe care-l ascunde în spatele ei, un semn – hieroglifă sau rună care ascunde, în termeni blagieni, o „făptură în haină/ o taină în taină"[1067]. (*Cutreier*). Doar că Taina pentru Ştefan Aug. Doinaş e moartă fără învelişurile vii ce o protejează şi o maschează sub faldurile aparențelor: „Iar în adâncuri, ignorându-şi haina/ de aparențe vii, stă moartă Taina." (*Lăcaş*) Măştile ce prind viață în oglindă într-o fastuoasă paradă emergentă din „sumbra fântână de timp" (*Femeia din oglindă*) sunt, de fapt, umbrele de pe pereții peşterii platoniciene, copii nuanțate sau chiar deformate ale unei Taine de dincolo. Ea poate să fie, de pildă, principiul feminin transtemporal ce îmbracă, în oglinzile glisante ale timpului, mereu alte măşti ale feminității: „Dindărătul oglinzii, un şir de oglinzi/ te aruncă spre mine din veacuri, şi – iată:/ te dezbraci de hitonul grecesc, te desprinzi/ de vestmântul țărăncii de lână tărcată;/ ca un abur, se lasă pe şolduri în jos/ crinolina, iar voalul dispare; [...] Muşcătura de azi peste rana de veci/ ca o spadă pe zale intacte colindă:/ şi te scap, şi te strig, pe când tu te petreci/ cu acelaşi surâs într-o nouă oglindă..." (*Femeia din oglindă*)

[1064] René Daumal, *Muntele Analog: roman de aventuri alpine, non-euclidiene şi simbolic-autentice*, Prefață de Basarab Nicolescu, traducere de Marius-Cristian Ene, Editura Niculescu, Bucureşti, 2009, p. 18.
[1065] Virgil Nemoianu, *op. cit.*, p. 54.
[1066] Basarab Nicolescu, *Teoreme poetice*, ed. cit., p. 156
[1067] Lucian Blaga, *Opera poetică*, Ediția a II-a, Prefață de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană şi Dorli Blaga, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

Taina ce se perindă imperturbabil din oglindă în oglindă este, de fapt, Tiparul după care tânjeşte Doinaş, „eternul chip/ al lucrurilor lumii trecătoare" (*Omul cu compasul*), „obrazul de taină" ce se ascunde dincolo de toate măştile efemere ce-l îmbracă: „De-acolo de sus, de pe înaltul prag/ privesc fascinat în afară./ Ce sferă perfectă! Pământul cel mic/ cu multele sale învelişuri/ e una: nimic nu se naşte, nimic/ nu moare în lut şi-n frunzişuri./ [...] Ca roiuri de ornice prinse-n îngheț/ ce-mi mângâie ochii şi părul,/ descopăr în lucruri tiparul măreț,/ modelul dintâi, Adevărul./ Nicicând n-am crezut că-o să poată-ncăpea/ pădurea-ntr-o singură ghindă,/ noianul de stele-ntr-o singură stea,/ oceanu-ntr-un ciob de oglindă./ Aceasta e fața trăind dedesubt/ a lumii, obrazul de taină:/ integru, statornic, în veci necorupt,/ mereu despuiat de-orice haină." (*Orologiul de gheață*) Dincolo de pluralitatea măştilor, oglinda devine astfel un focar în care se concentrează *in nuce* „tiparul măreț, modelul dintâi, Adevărul", care poate fi apropiat de Evidența Absolută sau Terțul Ascuns din viziunea nicolesciană, miezul incandescent din care emerge Realitatea şi, totodată, „paznicul misterului nostru ireductibil"[1068]. Oglindindu-se enantiomorf în toate măştile pe care le generează, acest „negativ al lumii, tipar al întâmplării" se poate revela doar prin ceea ce îl ascunde, prin *cunoaşterea-negativ* blagiană[1069], de aici şi fascinația lui Doinaş pentru revelația apofatică, singura în măsură să reinverseze imaginea reflectată a Tainei în lucrurile trecătoare: „Cine-i/ aşa de blând şi tainic sub vântul mişcător,/ şi-n stare să imprime la ceasul grav al cinei/ imaginea inversă a feței tuturor?" (*Urma*)

Asemeni eului proteic ce se metamorfozează în creația sa într-o dinamică a măştilor învăluitor-revelatorii, şi „Cineva" din poezia *Cheltuitorul* – care poartă grăitorul moto borgesian „Dar, bineînțeles, ei nu sunt decât oglinzi" – se revarsă pe mii de chipuri evanescente, care însumate refac unitatea primordială a „obrazului de taină" din spatele tuturor obrăzarelor: „Un altul pare a fi văzut adâncul/ din lucrurile fără glas: o cifră/ luceşte-n ochii lui, păzind enigma.../ Aşa, vărsat mereu pe mii de chipuri,/ se cheltuieşte Cineva: el, singur,/ e suma noastră./ Minus inocența (căci, acceptând să fie, a făcut/ posibilul să semene cu sine)". Această risipire a Cheltuitorului în mii de chipuri se dovedeşte un neostenit joc de-a v-ați ascunselea al Ființei: „Ființa se joacă/ în ființe/ se-ascunde după măşti/ ca şi când/ ursita ar putea/ să aibă obraz" (*Rangurile Ființei*), fără ca această multiplicare să-i pulverizeze acesteia autoconsistența, unitatea inextricabilă: „Sunt una: ființa-n adânc/ şi raiul făpturilor toate." (*Dimensiune*)

Acest joc inepuizabil de reflecție a Ființei în ființe generează multidimensionarea Realității înseşi, întrucât, după cum intuieşte Basarab Nicolescu, „Nivelurile de Realitate ne apar ca imagini în Oglindă ale Ființei."[1070] Oglinda devine astfel o interfață între niveluri de Realitate diferite, o poartă ce face posibilă transgresarea: „Tot ce ființa mea învălmăşită/ întoarce, fără milă, către tine/ din chipul tău, *ascuns* îți va rămâne./ Mă crezi un prag, dar intri în oglindă./ Şi trebuie să atingi o altă plasă/ mult mai adâncă, pentru ca din colțul/ ceresc, în care stă pitit, paingul/ să se trezească, să te bage-n seamă." (*Oedip şi sfinxul*) Praguri către alte

[1068] Basarab Nicolescu, *De la Isarlîk la Valea Uimirii*, vol. I *Interferențe spirituale*, Prefață de Irina Dincă, Editura Curtea Veche, București, 2011, p. 125.
[1069] Vezi Lucian Blaga, *Trilogia cunoaşterii*, vol. III *Cenzura transcendentă*, Editura Humanitas, București, 2003, p. 138-139: „Prin cunoaşterea-negativ, misterul e apărat fiindcă prin actul ei de transcendere misterul e atins numai ca «mister»".
[1070] Vezi Basarab Nicolescu, *De la Isarlîk la Valea Uimirii*, vol. II *Drumul fără sfârşit*, ed. cit., p. 164.

etaje ale existenței, fiecare cu cohorta lui de măşti, oglinzile produc „o magică spărtură" ce face trecerea, asemeni fascinantelor găuri de vierme, dintr-un nivel de Realitate într-altul: „ah, jocul lor în lume/ e însuşi jocul nesfârşit al lumii:/ cât de voioşi sunt ei/ în tot ce-ating,/ în tot ce ronțăie-ntre dinți/ în tot ce-i săgetează ca enigmă...// Sau poate sunt doar aparențe,/ doar copii vii ale ființelor?/ Nu se reflectă lumea-n ei/ ca printr-o magică spărtură/ în sine însăşi?" (*Elegia I – Jocul*) Aceste falii în suprafața nivelului de Realitate vizibil permit imersiunea pe verticală, în alte straturi ale existenței: „fața lumii/ se sparge între ei, se face țăndări,/ şi fiecare crăpătură naşte/ prăpăstii fără fund, pe care nici o/ dorință nu le astupă..." (*Negarea atomilor*)

„Peretele opac al lumii" (*Întrebări*) devine astfel o oglindă care permite astfel de treceri, Realitatea îşi dezvăluie structura arborescentă, multiplicată fractalic – „câte orizonturi/ nu fulguie-n oglinda ta mişcată" (*Empedocle*) – , deschizând o poartă, revelată îndeosebi apofatic, spre misterul insondabil din spatele tuturor învelişurilor acesteia: „Sparge acest înveliş – / ai să găseşti/ sub el altul şi apoi altul/ dar până la tine/ – nimic al nimicului – / mult va mai trebui să cutreieri" (*Învelişuri*) Aceasta e miza cutreierului fără sfârşit al neostenitului căutător de Adevăr din spatele oglinzilor şi măştilor din creația lui Ştefan Aug. Doinaş, recognoscibilă în străfulgerările unei teoreme poetice nicolesciene: „Cine caută găseşte. Iar cel care găseşte n-a găsit nimic. De aceea soarta celui care caută este de a căuta necontenit."[1071]

Bibliografie

Blaga, Lucian, *Opera poetică*, Ediția a II-a, Prefață de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană şi Dorli Blaga, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.
Blaga, Lucian, *Opere 9. Trilogia culturii*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.
Blaga, Lucian, *Trilogia cunoaşterii*, vol. III *Cenzura transcendentă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.
Crăciunescu, Pompiliu, *Eminescu: Paradisul infernal şi transcosmologia*, Prefață de Basarab Nicolescu, Editura Junimea, Iaşi, 2000.
Crăciunescu, Pompiliu, *Strategiile fractale*, Editura Junimea, Iaşi, 2003.
Daumal, René, *Muntele Analog: roman de aventuri alpine, non-euclidiene şi simbolic-autentice*, Prefață de Basarab Nicolescu, traducere de Marius-Cristian Ene, Editura Niculescu, Bucureşti, 2009.
Doinaş, Ştefan Aug., *Ce este transdisciplinaritatea?*, în „Curentul cultural" din 4 iunie 1998.
Doinaş, Ştefan Aug., *Eseuri*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1996.
Doinaş, Ştefan Aug., *Kilometrul zero*, în „Familia", nr. 5, 2002
Doinaş, Ştefan Aug., *Măştile adevărului poetic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1992.
Doinaş, Ştefan Aug., *Opere*, vol. I-III, Editura Național, Bucureşti, 2000.
Doinaş, Ştefan Aug., *Orfeu şi tentația realului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974.
Lupaşcu, Ştefan, *Logica dinamică a contradictoriului*, Cuvânt înainte de Constantin Noica, Selecție, traducere din limba franceză şi postfață de Vasile Sporici, Control ştiințific şi note de Gheorghe Enescu, Editura Politică, Bucureşti, 1982.

[1071] Basarab Nicolescu, *Teoreme poetice*, ed. cit., p. 161.

Nemoianu, Virgil, *Surâsul abundenței. Cunoaştere lirică şi modele ideologice la Ştefan Aug. Doinaş*, Ediția a II-a, revăzută şi adăugită, Editura Fundația Culturală Secolul 21, Bucureşti, 2004.
Nicolescu, Basarab, *Ce este realitatea? Reflecții în jurul operei lui Stéphane Lupasco*, Traducere de Simona Modreanu, Editura Junimea, Iaşi, 2009.
Nicolescu, Basarab, *De la Isarlîk la Valea Uimirii*, vol. I *Interferențe spirituale*, vol. II *Drumul fără sfârşit*, Prefață de Irina Dincă, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2011.
Nicolescu, Basarab, *Noi, particula şi lumea*, Ediția a II-a, Traducere de Vasile Sporici, Editura Junimea, Iaşi, 2002.
Nicolescu, Basarab, *Teoreme poetice*, Ediția a II-a, Traducere din limba franceză de L.M. Arcade, Prefață de Michel Camus, Editura Junimea, Iaşi, 2007.
Nicolescu, Basarab, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Traducere de Horia Mihail Vasilescu, Ediția a 2-a, Editura Junimea, Iaşi, 2007.
Şora, Mihai, *Clipa şi timpul,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.

CONTEMPORARY FICTIONAL INCURSIONS: *THE STINKY CHEESE MAN AND OTHER FAIRLY STUPID TALES* BY JON SCIESZKA AND LANE SMITH

Simona LAURIAN, PhD, University of Oradea

Abstract: Authors for children can no longer ignore their audience because they are dealing nowadays with a knowledgeable, challenging, technological and modern reader. Today young readers understand irony, out of the box thinking, parody, fictional playfulness and fun and they like to use the book itself to understand and experiment with ideas or words. Contemporary young readers like participating directly to the artistic process because they feel motivated, curious and they are able to satisfy an inner desire for learning by doing. The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales *by Jon Scieszka and Lane Smith is a contemporary children's book that meets the requirements set forth by today's young readers. It is a book that is worth the effort of being read by any type of reader or audience.*

Keywords: contemporary children's literature, modern young readers

În lumea occidentală de peste ocean, Jon Scieszka este recunoscut ca autor de cărți pentru copii, colaborator constant cu graficianul Lane Smith, susținător ardent al programelor de dezvoltare timpurie a capacităților de comunicare orală prin lectură (merit pentru care, în anul 2008, primeşte denumirea onorifică de Ambasador Național pentru Literatura pentru copii şi tineret de către U.S. Library of Congress şi Children's Book Council) (Voice of America News, 2008).

Autorul are o colaborare fructuoasă cu graficianul Lane Smith ce va dura peste ani, ambii creatori împărtăşind acelaşi gust pentru absurd, pe care îl exploatează la maxim în cărțile lor pentru copii. Autorii îşi respectă profund cititorii, pentru care au o admirație autentică. Fiecare carte de-a lor este supusă, încă înainte de publicare, „testului" celor mici, despre care autorii cred că au o capacitate critică remarcabilă, fiind sinceri şi direcți în opiniile lor, justificând obiectiv ceea ce este bine sau nu (Broughton, 2005).

Principalele creații pentru copii ale lui Jon Scieszka, cu ilustrațiile semnate de Lane Smith sau de alți artişti sunt: *The True Story of the Three Little Pigs The Frog Prince, Continued, The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales, The Book That Jack Wrote, Math Curse, Squids Will Be Squids: Fresh Morals, Beastly Fables, Baloney (Henry P.)* etc. (Answers.com, 2010).

Ca scriitor pentru copii, Jon Scieszka se ghidează după preceptul: „Nu subestima niciodată inteligența lectorului tău." (Answers.com, 2010) . Şi-a dat seama de acest lucru, citind *The Stinky Cheese Man* ... unui public alcătuit din copii (o carte pe care a considerat-o nu tocmai potrivită acestui tip de auditoriu) şi care, spre surpriza autorului a plăcut instantaneu, fiind astfel trimisă spre publicare.

Volumul inedit de povestiri al lui Jon Scieszka şi Lane Smith are o dublă capacitate: aceea de a satisface deopotrivă gusturile celor mari, dar şi a celor mici. Publicată în 1992, *The Stinky Cheese Man, and Other Fairly Stupid Tales* este o carte pentru copii îndrăgită pe teritoriul american. În anul 1993, i se acordă una dintre cele mai prestigioase distincții naționale: Randolph Caldecott Honor Medal (Lukens, 2007). Neconvențională în design şi

structură, minunat de ciudată, angajând intelectul în miriade de ipostaze, *The Stinky Cheese Man* … reaminteşte că viaţa poate fi surprinzătoare şi interesantă în toate formele ei. Este o carte „inteligentă" ca o vulpe, fiind nevoie de mai multe lecturi pentru a-i înţelege pe deplin şiretlicurile.

Creaţia se încadrează unei tipologii literare mai dificil de definit, chiar de autorii lor. Jon Scieszka justifică explorativ (şi mai mult decât necesar), într-o pagină ce putea chiar să lipsească şi care „it won't tell you anything" (Scieszka, 1992, p. 5), anume că „A long time ago, people used to tell magical stories of wonder and enchantment. Those stories were called Fairy Tales. Those stories are not in this book. The stories in this book are almost Fairy Tales. But not quite. The stories in this book are Fairly Stupid Tales." (Scieszka, 1992, p. 5)

Gianni Rodari în *Gramatica fanteziei* aduce în discuţie mai multe modalităţi prin care materialul oferit de basme şi poveşti poate constitui drept premisă în elaborarea plină de fantezie şi umor a unor alte opere pentru copii: „Basmele populare constituie materie primă în diferite operaţii fantastice, de la jocul literar (Straparola) la jocul de curte (Perrault), de la cel romantic, la cel pozitivist, spre a sfârşi, în secolul nostru, cu marea întreprindere de filologie fantastică ce i-a permis lui Italo Calvino să dea limbii noastre ceea ce ea nu primise în secolul al XIX-lea, în absenţa unui Grimm italian. Nu vorbesc despre imitaţiile cărora le-au căzut victimă basmele, despre răstălmăcirea pedagogică pe care au suferit-o, despre exploatarea comercială (Disney) la care au dat ocazie, nevinovatele." (Rodari, 1980, p. 59).

Câteva din tehnicile pe care Rodari le menţionează sunt: comiterea unor greşeli intenţionate, scrierea pe dos a poveştilor (un artificiu care constă în răsturnarea premeditată şi mai organică a temei din basm), extinderea finalului (posibilitatea unui „ce se întâmplă după") sau alcătuirea unei „salate de poveşti" – o tehnică care presupune amestecul din multe poveşti a personajelor şi aventurilor lor.

The Stinky Cheese Man, and Other Fairly Stupid Tales recurge la astfel de subterfugii compoziţionale, cartea putând fi percepută ca o colecţie ca texte în care se fac intenţionat erori, iar lumea pare că e cu susul în jos. Finalul dă posibilitatea unei explorări extinse, deschise, iar temele şi personajele alcătuiesc o delicioasă „salată", „rendered in oil and vinegar" (Scieszka, 1992, p. 52), gata să fie gustată din plin.

Scieszka şi Smith recurg la strategii mult mai serioase decât pare la prima vedere. Intenţia autorilor de a greşi poveştile nu sperie şi nici nu pune în pericol auditoriul, ci dimpotrivă stârneşte curiozitatea şi interesul. Copilul lasă în urmă povestea clasică, originară, ca pe o jucărie veche, atras de noua promisiune, parodică, ce se desfăşoară pe alt plan, încă de la titlu: *Chicken Licken, The Princess and the Bowling Ball, The Really Ugly Duckling, The Other Frog Prince, Little Red Running Shorts, Jack's Bean Problem, Cinderumpelstiltskin, The Tortoise and the Hair, The Stinky Cheese Man, The Boy Who Cried "Cow Patty"*. Ingeniozitatea şi farmecul binomului fantastic se nasc aici din combinarea şi asocierea inedită dintre clasic şi nou, dintre cunoscut şi necunoscut, dintre normă şi abatere, dintre ridicol şi evident.

Tehnica erorii îi oferă lui Jon Scieszka şi Smith Lane posibilitatea de a răsturna, deturna povestea clasică la voia întâmplării, obţinând astfel un produs cu totul original, o povestire liberă care se dezvoltă autonom în mai multe direcţii şi pe mai multe planuri. Astfel, în povestirea *The Really Ugly Duckling*, situaţia ia întorsături diferite şi surprinzătoare, în repetate rânduri. Avem de-a face cu o mamă-raţă şi un tată-răţoi care au şapte boboci. Întâmplarea face ca cel de-al şaptelea să fie grozav de urât, atât de dizgraţios încât toţi îi

spuneau în față acest lucru. Surpriza vine tocmai din reacția pe care rățușca cea grozav de urâtă o are la un astfel de tratament: „The really ugly duckling heard these people, but he didn't care. He knew that one day he would probably grow up to be a swan and be bigger and look better than anything in the pond." (Scieszka, 1992, p. 14)

Finalul, răstoarnă încă o dată echilibrul, restabilit precar de acel „probably", deoarece contrar aşteptărilor: „Well, as it turned out, he was just a really ugly duckling. And he grew up to be just a really ugly duck. The End." (Scieszka, 1992, p. 16)

Fiecare povestire face parte dintr-un întreg caraghios, în care Găinuşa Roşie reapare periodic pentru a se plânge de cățel, pisică, şoricel care lipsesc din poveste nemotivat. Împreună cu Jack Naratorul (din Țara Vrejului de Fasole) servesc drept comentatori „sportivi" ai unui maraton lipsit de sens şi încâlcit de poveşti ce îmbracă haina unei cărți cu ilustrații. Invitați nepoftiți la masa salatei de poveşti, aceştia intervin ori de câte ori cred de cuviință (sau necuviință): „Shhhhh. Be very quiet. I moved the endpaper up here so the Giant would think the book is over. The big lug is finally asleep. Now I can sneak out of here. Just turn the page very quietly and that will be The …" (Scieszka, 1992, p. 47). Fie că este vorba de fantezii ritmate sau salate de poveşti, cu mic, cu mare suntem invitați la festinul regesc. Rămânem captivați de spiritualitatea jocului cu personaje de basm al autorilor americani.

Descoperim la Jon Scieszka şi Smith Lane noi dimensiuni, printr-o simplă examinare a modalităților în care aceştia creează mici capodopere, folosindu-se de motivele, temele, schemele, ideile predecesorilor lor. Fără a face rabat de la preceptele impuse în contemporaneitate de criticul rus Mihail Bahtin (apud Vasile, 2001) sau Julia Kristeva (Kristeva, 1984) autorii reuşesc să promoveze un dialog permanent cu textualitatea culturală şi socială pe care au construit. Legătura este una extensivă, bazată pe o întreagă schemă de corespondențe, nu doar o simplă înşiruire de coincidențe (Genette, 1994).

Semnificația povestioarelor lui Jon Scieszka este dezvăluită cititorului doar dacă acesta a luat la cunoştință, bineînțeles, cu poveştile sau basmele originale, de la care s-a plecat – fiecare cititor purtând cu sine propria identitate culturală. Aluzia are înțeles doar dacă lectorul este familiarizat cu hipotextul de la care se pleacă (Nikolajeva, 1996).

La Scieszka şi Smith, întâlnirea dintre hipotext şi hipertext este izbitoare şi imediată, neechivocă şi revelatoare. În *The Stinky Cheese Man* ..., lectorul (în cunoştință de cauză) apreciază jocul ce rezultă din îmbinarea basmelor clasice şi cea a elementelor de design. În povestirea *Chicken Licken* (*Puiul cel Credul*) cerul aproape că se prăbuşeşte, „de-adevăratelea", inducând în panică mai toate personajele: Ducky Lucky (Rața Țața), Goosey Loosey (Gâscuța Tontuța), Cocky Locky (Cocoşelul Pintenelul) şi Foxy Loxy (Vulpița Tâlhărița). Finalul, schimbă radical deznodământul aşteptat, deoarece Vulpița Tâlhărița nu mai apucă să profite de naivitatea animalelor ca să le mănânce, deoarece, după cum îi avertizează Jack Naratorul, pe pagina următoare, cade din senin ca o furtună, Tabla de Materii a cărții: „Chicken Licken was almost right. The sky wasn't falling. The Table of Contents was. It fell and squashed everybody. The End." (Scieszka, 1992, pp. 8-10).

Schema narativă pe care se mişcă personajele arhicunoscute, precum Scufița Roşie şi Lupul, nu este o simplă copie a originalului, similară cu schema clasică, ci una radical transformată, cu intenții cu totul neobişnuite (pentru o povestire cuminte). Autorii se află parcă într-o librărie imensă din care împrumută, mai în haz mai în necaz, personaje, idei, decoruri, replici. Independent de voința lui Jack Naratorul, Scufița Roşie în Pantaloni Scurți,

(una dintre cea mai bune alergătoare de cursă lungă până la casa bunicilor) şi Lupul (cel care pierde întotdeauna întrecerea cu grație) refuză – luând exemplul starurilor hollywoodiene – să mai participe la povestire pe motiv că Naratorul, în graba sa mare, a spus povestea pe nerăsuflate, în doi timpi şi trei mişcări. Renunțând la poziția lor confortabilă de personaje ale narațiunii, Scufița Roşie în Pantaloni Scurți şi Lupul (foarte democrat) coboară din paginile ilustrate ale cărții (povestea este abandonată sugestiv şi de grafician, care eludează figurile eroilor, lăsând în pagina colorată două contururi goale – umbre ale foştilor protagonişti ai poveştii), pentru a protesta, demisionând cu grație:

« “You just told the whole story,” says Little Red Running Shorts.

“We’re not going to tell it again.”

“You can’t say that.” says Jack. “You have to start with ‘Once upon a time.’ ”

“No way,” says the wolf. “You blew it.”» (Scieszka, 1992, p. 20)

Jocul ascuns cu operele canonice este cu măiestrie orchestrat, scriitorul deconstruieşte şi descalifică o serie de situații, integrându-le într-un sistem narativ parodic, reasamblând elementele constitutive într-o configurare textuală şi ideologică, ca într-un puzzle din care se mai discern, cu intermitențe, elementele originale. Versiunile re-povestite, sunt re-înrămate, re-ajustate, unele chiar din mers (cu ajutorul lui Jack Naratorul) sunt condensate, comprimate, îndeosebi spre final (prin clasicul „The END.” – un *Quod erat demonstrandum*, fără a demonstra nimic) – care soseşte precipitat ca un tren în gară şi pleacă la fel de grăbit.

Participarea activă a lectorului în decodarea textului este evidentă şi implicită. Cititorul (fie el copil sau adult) poate să descifreze cu interes rebusul ficțional, ecourile ascunse şi contaminările culturale. Povestirea devine astfel o entitate vie, în mişcare, se creează pe sine prin sine. Vorbim de o intertextualitate dinamică, atât retrospectivă (prin dialogul iscat între textul de la care s-a pornit), cât şi una prospectivă (ce creează noi texte, încă netipărite, ascunse în substanța receptorului) (Nikolajeva, 2005).

În povestea intitulată *Cinderumpelstiltskin* şi subintitulată „*Or the Girl Who Really Blew It*”, protagonista, o fată frumoasă (dar numai în cuvinte – în realitatea grafică teribil de urâtă), trăia cu mama ei vitregă şi cele două surori maştere ce o puneau să deretice de zor prin casă. Nimic din ceea ce se petrece în această poveste nu are vreun rost sau vreo finalitate relevantă (poate afară de faptul că eroina se ratează şi se inventează un cuvânt nou – *Cinderumpelstiltskin*), narațiunea devine o ghicitoare gratuită care include răspunsul în sine. Cenuşăreasa, rămasă singură acasă, este vizitată de un omuleț caraghios care îi propune să transforme un pai de iarbă în aur (o reminiscență a vechilor iluzii alchimiste), lucru care, bineînțeles, nu este de folos nimănui (mai ales Cenuşăresei care avea nevoie de o rochie, pantofi şi trăsurică). Trecând uşor peste refuzul fetei, omulețul îi propune apoi să îi ghicească numele, mai întâi Chester (aluzie la Motanul din Cheshire – omulețul este la fel de iritant ca pisica lui Carroll), iar apoi Rumpelstiltskin (cel cu nume greu de pronunțat, o proiecție futuristă a fraților Grimm, un Beetle Juice reîntors în poveste direct de pe ecranele televizorului):

«„Oh, just guess a name, any name.”

„I’m not supposed to talk to strangers,” said Cinderella. Then she closed the door and left the little man standing outside screaming,

„RUMPELSTILTSKIN! RUMPELSTILTSKIN! RUMPELSTILTSKIN!”

When the stepmother and stepsisters got home from the ball, Cinderella told them about the strange little man. They still made her clean the house. And meaner still, they changed her name to Cinderumpelstiltskin. The End.» (Scieszka, 1992, p. 30)

John Stephens (apud Nikolajeva, 2005, p. 37) arată că literatura pentru copii este cu preponderență intertextuală, fiind lipsită de un discurs specific, numai al ei, situându-se mai degrabă la intersecția mai multor instanțe literare. Afirmația poate ridica unele obiecții, dar, juxtapusă creațiilor contemporane, nu este deloc deplasată.

Deconstrucția formei, principiul libertății creatoare, jocul ironic, spiritul fantezist sunt câteva din cele mai evidente trăsături ale scrierii lui Jon Scieszka şi Lane Smith. Spiritul parodic al autorilor se angajează într-o destructurare a convențiilor formei, conținutului şi particularităților de limbaj. Scieszka şi Smith recurg la o deconstrucție totală a canoanelor ce configurează opera literară, atât la nivelul paratextului, textului, cât şi metatextului; jocul ironic este unul serios, ca pentru oameni mari, însă unul recognoscibil pentru cei mici. Niciuna din instanțe nu va confunda sau nu se va simți neputincios în fața avalanşei deconstructiviste, deoarece procesul transformării poate fi sistematic urmărit de la început până la sfârşit, şi supus unei analize minuțioase.

Autorii fie neagă cu totul semnificația de la care au pornit, fie inversează sau răstoarnă atât forma, cât şi conținutul clasic, consacrat al oricărei opere literare. Cu alte cuvinte încalcă regulile, jucându-se cu elementele nonverbale solidare textului (aşezare în pagină, pauze tipografice, semne grafice, paginație, imagini etc.), cu organizarea discursului ficțional (text, sensul ideii, model estetic, cod de lectură, trăirea receptorului etc.), cu ansamblul componentelor cu funcție pragmatică (titluri, dedicație, prefață, postfață etc.). În acest sens, Lane Smith mărturisește: „What appealed to me about *The Stinky Cheese Man* was not so much that it was another fairy tale but the fact that we were playing with all the conventions and really turning them upside-down — taking the classics and deconstructing them. Jon and I had been reading these stories in classrooms for years. Jon would pull them out and say, «Here are some stories that I wrote, and I thought they were great, but now I realize they are just kind of stupid. »" (Smith, 1993, para. 2)

Principiul structurii logice pare că lipseşte cu desăvârşire chiar de la început, însă suntem avertizați chiar din titlul că ne aflăm în fața unor „fairly stupid tales" (Scieszka, 1992). Numele cărții lipseşte însă de pe pagină, în locul ei fiind scris mare, cu litere de-o şchioapă „Title Page." (Scieszka, 1992, p. 3). În subsidiar, apare explicația „(for the Stinky Cheese Man & Other Fairly Stupid Tales)" (Scieszka, 1992, p. 3) – ca şi cum autorul nu ar fi avut altceva mai bun de făcut. Apoi, pus pe şotii şi parcă scuzându-se, include dedicația, însă cu susul în jos, ce gravitează aproape amenințător deasupra capului Naratorului Jack, conştient de faptul că pentru a o citi, „you can always stand on your head" (Scieszka, 1992, p. 4). Strategia funcționează deoarece lectorul este invitat direct la festinul regesc ce urmează, flatat, orbit uşor de blitzul aparatului de fotografiat întors pe dos (Scieszka, 1992, p. 4):

„This book is
dedicated to our
close, personal,
special friend:
(your name here)
- J.S. & L.S."

Furat de gustul darnic al fagurelui de miere, cititorul se aventurează mai departe. Întâlneşte o Tablă de Materii cu totul neobişnuită, cu o voinţă a ei proprie, ce se prăvăleşte năvalnic (la propriu şi la figurat) în povestea *Chicken Licken* (*Puiul cel isteric*). Paginile nu îşi găsesc numărul, numerele nu îşi găsesc pagina – inteligența cititorului este provocată matematic, iar sinceritatea autorilor contestată. Este un fel de joc „de-a v-ați ascunselea" intelectual şi viclean, pentru că la o analiză mai atentă, povestirea *The Boy Who Cried „Cow Patty"* (Scieszka, 1992) lipseşte cu desăvârşire, la fel ca şi pagina alocată acesteia 52 – un tertip ce invită la o nouă lectură, la căutări febrile şi numărători, la întrebări fără răspuns („De ce?", „Unde?", „Cum?"), la negare („Nu se poate!"), reluare („Încă o dată!"), iluminare („Ah, aşa deci!").

Tergiversarea deliberată a formei, conciziunea conținutului, nerespectarea normelor tipografice, a regulilor tabu (*cow patty* – înseamnă bălegar de vacă, iar *stinky* – puturos, urât mirositor), a *happy-end*-ului (toate personajele o sfârşesc rău, sau nu o sfârşesc deloc), a *never-end*-ului (nimeni nu trăieşte până la adânci bătrâneți, poate numai Broasca Țestoasă şi Iepurele cel Păros, care continuă să existe într-un perpetuu mobile: „Tortoise is still running. Rabbit is still growing his hair. *not* The End."), (Scieszka, 1992, p. 12) sunt percepute cu zâmbetul pe buze, afirmativ, cu uşoare încruntări, poate mici animozități.

Cu cât discursul este mai nesăbuit („*stupid*"), cu atât mai atractiv şi mai temerar jocul. Limitele (toate) sunt depăşite, cartea se naşte, creşte, se maturizează practic în fața cititorului. Rezultatul nu este unul contradictoriu sau haotic, ci dimpotrivă, unul ce oferă planuri paralele de lectură şi interpretare, de la cele mai mici amănunte legate de mărimea şi culoarea literei sau a desenului, până la deconstrucția personajelor şi re-construcția lor. Scriitorul reciclează eroi, replici, clişee culturale, emoționale şi lingvistice. Marea întrecere la care participă Iepurele cel Păros şi Broasca Țestoasă pare incidentală, un simplu concurs de copii în fața blocului: „On the day of the big race Tortoise and Rabbit lined up at the starting line. Owl said, «On your mark. Ger set. Grow!» Tortoise started to run. Rabbit started to grow his hair." (Scieszka, 1992, p. 34).

Întreaga carte este o combinație culturală neconvențională (Burns, 1992), o parodie a artei grafice moderne, a basmelor clasice sau a oricărei alte instanțe artistice ce se poate constitui într-un subiect parodic. Comentariul adițional legat de legea dreptului de autor (situat literalmente pe pagina finală a editorului): „Anyone caught telling these fairly stupid tales will be visited, in person, by the Stinky Cheese Man." (Scieszka, 1992, p. 52) este un lucru inedit, probabil nedetectat la o vârstă foarte fragedă, prin care Scieszka şi Smith ne obligă să regândim structura şi detaliile clasice ale unei cărți. La fel de incitantă şi inovatoare este prezența pe coperta interioară, în loc de postfață, a celor două instanțe auctoriale, scriitorul şi graficianul, sub portretele lui George Washington (primul preşedinte ales al Americii, unicul care a luat 100% din voturile electorale) şi Abraham Lincoln (supranumit Abe cel cinstit, născut în a doua săptămână a lunii februarie, al şaptesprezecelea preşedinte american, susținător al abolirii sclaviei şi luptător contra expansiunii acesteia, având un rol hotărâtor în soarta Războiului Civil American). Se naşte o ironie dublă, imperceptibilă fără o cunoaştere prealabilă a detaliilor legate de viața preşedinților, ce constă într-o inversare, dar şi asumare falsă de roluri. Cu alte cuvinte, în locul imaginii lui Jon Scieszka se află portretul lui George Washington, dar aluziile se fac la viața lui Abraham Lincoln: „Jon Scieszka also wrote The True Story of the Three Little Pigs, The Frog Prince Continued, and The Time

Warp Trio series. He cannot tell a lie and says that he and Lane celebrate the Stinky Cheese Man's birthday on the second Monday of every February." (Scieszka, 1992, p. 53).

Receptarea operei literare depinde în foarte mare măsură de modalitatea în care autorul abordează textul literar, ca temă, stil, subiect, perspectivă narativă, cititorul fiind un element important în ecuația autor – operă – cititor. Decodificarea unei creații literare depinde foarte multe de măsura în care lectorul model face jocul autorului, acceptând să urmeze regulile impuse de acesta. Se instaurează un pact ficțional tacit cu autorul, producându-se astfel un proces numit „suspendarea incredulității" (Eco, 1997). E interesant de urmărit modalitatea prin care se realizează acest rămăşag de sinceritate în volumul de literatură contemporană pentru copii *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales* şi nivelurile la care pot fi aceste opere receptate de către cititor.

Încă de la început se poate observa, fără prea mare efort, că din ambele volume lipseşte o voce narativă clară, autoritară, didacticistă (caracteristică literaturii convenționale pentru copii), menită să manipuleze cititorul tânăr spre o înțelegere exactă, unică a evenimentelor narate. Dimpotrivă instanțele naratoare se manifestă direct şi foarte palpabil.

În *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales* facem cunoştință nu cu una, ci cu două manifestări ale personajului-narator. Pe de o parte îl avem pe Jack Naratorul (luat cu împrumut din povestea *Jack şi vrejul de fasole*), iar pe de altă parte pe Găinuşa Roşie (din povestea cumulativă omonimă).

Amplasați anterior paginii de titlu, cei doi protagonişti poartă o discuție aprinsă şi contractorie despre cele ce vor urma. Aparent, în carte ar trebui să fie vorba (şi) despre povestea Găinuşei Roşii care a găsit un bob de grâu şi care vrea să ştie cine o va ajuta să îl planteze (precum în povestea reală). Este poate singurul personaj care respectă întrucâtva cursul narațiunii originale, însă fără nici un folos, pentru că nimeni nu vrea să o asculte. Povestea ei se desfăşoară cu întreruperi tipografice de câteva pagini – după apariția inițială, înaintea paginii de titlu, o găsim după a patra poveste (enervată la culme că din istorioara ei lipsesc în continuare cățelul, pisica şi şoricelul), apoi după ultima poveste (furioasă foc că nimeni nu a ajutat-o să îşi planteze, crească sau coacă pâinea, ba mai mult, nimeni – nici autorul, nici naratorul nu i-au rezervat spațiul cuvenit în carte) şi, în sfârşit, pe coperta finală, comentând iritată prezența inutilă a ISBN-ului.

Existența Găinuşei roşii încadrează *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales* în modul narativ ironic (după Frye, 1972) prin raportarea inferioară față de toate instanțele comunicării artistice. Această relație se naşte din imposibilitatea de a-şi găsi un loc în paginile cărții. Stârneşte râsul cu naivitatea şi credulitatea ei (cum să nu ştie ce este ISBN-ul?) şi, totodată, compasiune – pe de o parte îşi pierde colegii de poveste, iar în final Uriaşul îi mănâncă pâinea obținută cu atâta trudă. În plus, este obraznică şi isterică cu toată lumea, lucru deloc agreat de cititor: „Say, what's going on here? Why is that page blank? Is that my page? Where is that lazy dog? Where is that lazy cat? Where is that lazy mouse? How do they expect me to tell the whole story by myself? Where is that lazy narrator? Where is that illustrator? Where is that lazy author?" (Scieszka, 1992, p. 23).

Autorii întrerupt continuu aşteptările cititorului, prin structura autoreflexivă şi vizuală a narațiunii. Receptorul este implicat activ în desfăşurarea povestioarelor, devenind un creator paralel al textului, alături de autor. Lectorul model este nevoit să facă apel la cunoştințele sale legate de alcătuirea unei cărți, a părților ei componente, metatextuale şi paratextuale, la structura

narativă a basmelor şi poveştilor, să construiască pe formele care lipsesc, astfel încât să recepteze cât mai complet textul.

Scieszka şi Smith trec de barierele convenţionale prin introducerea personajului narator Jack, cu funcţie auctorială – el joacă mai multe roluri deodată (este narator, dar şi personaj în povestea proprie: „Now it is the time for the best story in the whole book – my story." (Scieszka, 1992, p. 24); are funcţie actantă, narator autodiegetic, un protagonist ce se povesteşte pe sine („Great rhyme, Giant. And I'm sure your story is just as good. But there's no room for it. So why don't you climb back up the beanstalk. I'll be up in a few minutes to steal your gold and your singing harp." (Scieszka, 1992, p. 24); regizează intrările şi ieşirile celorlalte personaje; relatează evenimente şi poartă discuţii cu cititorul («„But you guys are next. Look at the title at the top of the page – 'Little Red Running Shorts'. That's you" „Let's go Wolf. We're out of here." „Wait. You can't do this. Your story is supposed to be three pages long. What do I do when I turn the page?"» (Scieszka, 1992, p. 20). Dialogul dintre personaje, narator, cititor opresc lectura la fiecare colţ de pagină, registrul fiind unul hilar. Îndepărtându-se de structura clasică a poveştilor şi intrând într-un proces metaficţiv de lectură, cititorul descoperă prin absenţa personajelor şi construcţiei narative canonice, un gen mai degrabă realist decât unul fantastic (Thacker şi Webb, 2002).

Personajele şi naratorul/-ii sunt cu totul nedemne de încredere, refuză să apară acolo unde ar trebui, îşi dau demisia, lipsesc nemotivat din povestire. Jack poartă o conversaţie cu lectorul, instruindu-l ce să facă şi ce să nu facă, se angajează în dispute aprinse, ascunde adevărul, îl distorsionează după bunul plac.

Ordinea narativă este încălcată cu bună ştiinţă. Se remarcă lipsa unui sens, a unei coerenţe deoarece ordinea temporală este suspendată temporar. Personajele trec de pe o pagină pe alta, încep o poveste, dar o lasă neterminată, se amână evenimente sau se anticipează acţiuni, discursul este pe alocuri fragmentar. Însuşi designul cărţii este conceput astfel ca să creeze un univers haotic – de fapt, una din principalele surse de plăcere a operei (Pantaleo şi Sipe, 2008).

*

* *

Frumuseţea cărţilor pentru copii veritabile este că, indiferent de timp şi spaţiu, pot genera interpretări şi incursiuni ficţionale din cele mai variate. Fie că vorbim de opere clasice, canonice, precum *Oliver Twist* sau *Alice în Ţara Minunilor*, fie că ne raportăm la genuri mai noi, precum genul fantasy *Harry Potter şi Piatra Filosofală*, fie că avem în vedere demersurile creative ale scriitorilor contemporani (vezi *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales*), resursele interpretative sunt practic nelimitate (aşa cum şi trebuie să fie într-o literatură adevărată).

În contemporaneitate, cartea pentru copii face parte integrantă din viaţa şi activitatea celor mici. Autorii nu pot să ignore publicul pe care îl au în vedere; avem de-a face cu un lector inteligent, produs al provocărilor şi inovaţiilor ştiinţei şi tehnicii moderne, capabil să înţeleagă subterfugiile ironice, ieşirile din tipare, râsul parodic, jocul şi joaca de-a ficţiunea, deconstrucţia şi reconstrucţia creaţiei artistice; pentru acest tip de lector, cartea devine un instrument de cunoaştere, dar şi de experimentare. Deoarece copilul zilelor noastre este participant direct la creaţie, ea trebuie să constituie un cumul de modalităţi expresive care să apeleze la bagajul său cultural, să-i provoace curiozitatea, să-l motiveze şi să-i satisfacă necesitatea proprie sale trăiri.

Toate aceste demersuri sunt simple incursiuni ficționale menite să atragă atenția asupra faptului că literatura celor mici este un teren vast de joacă literară, că într-adevăr întreaga lume e o temă, dar şi că nu există limite, opera pentru copii fiind capabilă de a deveni un domeniu creator şi inedit de investigație.

Referințe critice

Broughton, Mary Ariail. (2005). Letter S. pp. 729-731. În *Continuum Encyclopedia of Children's Literature*: Continuum International Publishing Group Ltd. Accesat în 18 aprilie 2010 în baza de date Literary Reference Center: http://search.ebscohost.com. nec.gmilcs.org/login.aspx?direct=true&db=lfh&AN=18748970&site=lrc-live

Burns, Mary M. (1992). The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales. În Horn *Book Magazine*, Nov.92, Vol. 68 Issue 6, p. 720-720. Accesat în 14 aprilie 2010 în baza de date Literary Reference Center: http://search.ebscohost.com.nec.gmilcs.org/ login.aspx?direct=true&db=lfh&AN=9301103619&site=lrc-live

Eco, Umberto. (1997). *Şase plimbări prin pădurea narativă* (traducere de Ştefania Mincu, prefață de Cornel Mihai Ionescu). Bucureşti: Editura Univers

Frye, Northrop. (1972). *Anatomia criticii* (traducere de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu). Bucureşti: Editura Univers

Genette, Gérard. (1994). *Introducere în arhitext. Ficțiune şi dicțiune* (traducere şi prefață de Ion Pop). Bucureşti: Editura Univers

Kristeva, Julia. (1984). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press

Lukens, Rebecca J. (2007). *A Critical Handbook of Children's Literature* (8th edition). Boston: Pearson

Nikolajeva, Maria. (1996) *Children's Literature Comes of Age. Towards a New Aesthetic*. New York and London: Garland

Nikolajeva, Maria. (2005). *Aesthetic approaches to children's literature. An Introduction*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

Pantaleo, Sylvia şi Lawrence, R. Sipe. (2008). *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*. New York: Routledge

Rodari, Gianni. (1980). *Gramatica fanteziei*. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică

Scieszka, Jon şi Smith, Lane. (1992). *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales*. New York: Penguin Group

Smith, Lane. (1993). The artist at work. În *Horn Book Magazine*; Jan/Feb93, Vol. 69 Issue 1, pp. 64-71. Accesat în 14 aprilie 2010 în baza de date Literary Reference Center: http://search.ebscohost.com.nec.gmilcs.org/login.aspx?direct=true&db=lfh&AN=9303010412&site=lrc-live

Thacker, Deborah şi Jean Webb. (2002). *Introducing Children's Literature: From Romanticism to Postmodernism*. New York: Routledge

Vasile, Marian. (2001). *M. Bahtin, discursul dialogic: istoria unei mari idei*. Bucureşti: Editura Atos

*** Voice of America News. (2008). *US Children's Literature Gets National Ambassador*, 3 ianuarie 2008. Accesat în 10 aprilie 2010:http://www1.voanews.com/english/news/a-13-2008-01-03-voa73-66789937.html)
***Answers.com (2010). *Jon Scieszka*. Accesat pe 10 aprilie 2010: http://www.answers.com/topic/jon-scieszka-children-s-author

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ AND BASARAB NICOLESCU, EPISTOLARY EXCHANGE AND ESTHETIC TRANSFIGURATION OF SOME CONCEPTS OF TRANSDISCIPLINARITY

Maria CHEȚAN, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: Ştefan Aug. Doinaş and Basarab Nicolescu, two great spirits related through the generosity of the humanist vision, met, held an epistolary dialogue and had common projects. Doinaş has commented upon a few of the innovative concepts proposed by Basarab Nicolescu and also aesthetically transfigured, in literary pages, certain concepts of transdisciplinarity.

Keywords: epistolary dialogue, transdisciplinarity, prose, aesthetic transfiguration.

Ştefan Aug. Doinaş l-a întâlnit pe filosoful şi fizicianul franco-român Basarab Nicolescu grație unei conferințe despre transdisciplinaritate, susținute de acesta din urmă la New Europe College (NEC) la data de 19 noiembrie 1998. Doinaş se afla în primul rând şi asculta cu mare atenție expunerea (dovadă a interesului scriitorului pentru acest subiect este şi faptul că el scrisese, cu câteva luni înainte de conferința pe care o urmărea la NEC, un articol bine documentat despre Manifestul Transdisciplinarității, publicat în „Curentul" din 4 iunie 1998).

Relația epistolară a celor scriitori era însă anterioară întâlnirii prilejuite de acest eveniment, ea cunoscând o mai îndelungată evoluție.

Din corespondența ce ne-a fost pusă la dispoziție prin bunăvoința fondatorului transdisciplinarității, face parte şi o scrisoare datată 8 septembrie 1997, prin care redactorul-şef al revistei „Secolul 20" îi comunica lui Basarab Nicolescu faptul că, spre finalul anului, publicația pe care o conducea avea în intenție editarea unui număr având drept tematică exilul iar rubrica „20 spre 21" urma să fie consacrată textelor care fuseseră semnate de Stéphane Lupasco în publicația „3e Millenaire". Mulțumind în acelaşi timp pentru exemplarele din revista „3e Millenaire" (obținute prin bunăvoința d-lui Solomon Marcus), Doinaş solicita acordul lui Basarab Nicolescu pentru publicarea tuturor textelor aparținând lui Stéphane Lupasco, Fundația „Secolul 21" intenționând să valorifice articolele respective sub formă bilingvă, într-un volum de sine stătător. Invitația lui Doinaş era ca Basarab Nicolescu să prefațeze paginile lui Stéphane Lupasco, prezentând totodată publicului românesc revista „3e Millenaire".

În răspunsul său (scrisoarea datată 27 septembrie 1997, Paris), Basarab Nicolescu precizează că fuseseră trimise în urmă cu o săptămână numerele solicitate, în care se aflau textele lui Lupaşcu, iar textul prefațator depindea de termenul acordat de revista românească. Coespondența celor doi scriitori pe această temă continuă, Doinaş propunând drept termen limită data de 20 noiembrie, chiar dacă strângerea textelor despre exil se finaliza la sfârşitul lui octombrie. O altă scrisoare (trimisă prin fax şi datată 14 octombrie 1997), arată primirea revistelor trimise de la Paris, cerând confirmarea faptului că numerele 2, 4, 6, 7 din „3e Millenaire" sunt singurele în care semnează Ştefan Lupaşcu.

Câteva explicaţii ale lui Basarab Nicolescu (scrisoare datată 15 octombrie 1997, Paris) precizează că drepturile de autor ale lui Lupaşcu aparţin fiicei acestuia, Alde Lupasco, semnatarul angajându-se ca, pentru volum, să semneze o prefaţă; tot aici se regăsesc explicaţii despre prima serie a revistei „3e Millenaire" care a apărut iniţial între 1982 şi 1985, publicaţia vânzându-se la aproximativ 11000 de exemplare, iar apoi, la numărul 21, când directorul a vrut să tripleze tirajul, a dat faliment: „Titlul s-a vândut pe 1000 de franci. Revista continuă să apară cu acelaşi titlu dar cu o echipă cu totul diferită şi cu o orientare diferită"[1].

Urma să aibă loc, pe 13 martie 1998, un colocviu Lupaşcu organizat de Centrul Cultural Român şi de CIRET, Doinaş figurând pe lista invitaţilor de onoare; la început de an însă (într-un fax datat 20 ianuarie 1998 şi adresat domnului Horia Bădescu, director al Centrului Cultural Român de la Paris), scriitorul român arată că o convalescenţă prelungită, după două luni de spitalizare, îl va împiedica să dea curs invitaţiei, dar solicită ca redactorul-şef adjunct al revistei „Secolul 20", director al Fundaţiei, d-na Alina Ledeanu, să asiste la lucrările colocviului, să prezinte ultimul număr al revistei şi să obţină, eventual, alte mărturii prestigioase care să fie incluse în proiectatul volum dedicat lui Lupaşcu.

Adăugând scrisorii (8 iunie 1998) un text despre transdisciplinaritate, Doinaş îi mulţumeşte lui Basarab Nicolescu fiindcă a făcut posibilă prezenţa „Secolului 20" la lucrările colocviului parizian, felicitându-l în acelaşi timp pentru reuşita manifestării; alte aspecte abordate în epistolă se referă la preconizatul volum Lupasco: este agreată ideea de sumar propusă de filosoful şi fizicianul francez, Doinaş contând pe o prefaţă substanţială din partea acestuia din urmă şi precizând că volumul ar urma să apară în anul următor, iar lansarea acestuia să o facă împreună. Un alt aspect pe care Doinaş îl subliniază şi pe care îl agreează în mod deosebit este ideea (catalogată chiar „formidabilă") a unui colocviu Valéry-Lupasco, proiect avansat de Alina Ledeanu şi Basarab Nicolescu.

Revista „Secolul XXI" (nr. 10-12 / 1997, 1-3 / 1998) publică un consistent grupaj dedicat lui Stéphane Lupasco: articolele *Pentru o mutaţie necesară în logica intelectului, Energetica sociologică, Cunoaşterea cunoaşterii sau creierul meu ca laborator, Sistemologia şi structurologia*, nereunite până la acea dată în volum, erau prefaţate de Solomon Marcus şi Ilie Pârvu. Aceste lucrări făceau parte din categoria ultimelor texte publicate de filosof (traducerea- Laurenţiu Staicu). Nu aceeaşi soartă o vor avea însă celelate acţiuni preconizate: volumul care să cuprindă texte ale lui Stéphane Lupasco nu va mai apărea, la fel cum nu mai are loc nici colocviul Valéry-Lupasco.

Dovadă a preocupărilor generate de ideile inovatoare ale transdisciplinarităţii este articolul *Ce este transdisciplinaritatea*?[2], în care Ştefan Aug. Doinaş trasează mai întâi liniile unui portret al lui Basarab Nicolescu, prezentându-l drept un om de cultură ce îşi are predecesorii în Jean Piaget, Edgar Morin şi Erich Jantsch; omul care a lansat termenul de „transdisciplinaritate" e înfăţişat şi în calitatea sa de persoană deosebit de activă (organizator - între altele - al Colocviului Internaţional Stéphane Lupasco din 1998, el fiind un apropiat al filosofului de origine română omagiat prin amintita manifestare ştiinţifică). Cea mai frumoasă apreciere, demonstrând în egală măsură capacitate de sinteză şi artă portretistică, se regăseşte

[1] Basarab Nicolescu, Scrisoare către Ştefan Aug. Doinaş, Paris, 15 octombrie 1997.
[2] „Curentul", 4 iunie 1998, p. 23.

într-o frază aflată spre finalul articolului: „Basarab Nicolescu e un spirit complex, stăpân deopotrivă pe rigoarea unui om de ştiinţă şi avântul unui explorator al imaginarului uman.”[3]

Preocupat îndeosebi de *Carta transdisciplinarităţii*, Doinaş enumeră articolele mai importante, evidenţiind modul armonios în care aici se conjugă ştiinţele exacte şi cele umaniste, precum şi un alt aspect, legat de crearea unui orizont nou, capabil să reunească disciplinele, depăşindu-le în acelaşi timp: „Deschisă spre mit şi religii, fără a decreta un loc privilegiat sau în drept de a judeca alte culturi, transdisciplinaritatea reevaluează rolul intuiţiei, al imaginarului, al sensibilităţii, al corpului. Economia trebuie pusă în serviciul omului, şi nu invers. Etica transdisciplinară recuză orice refuz al dialogului; alteritatea trebuie respectată: rigoare (în argumentaţie), deschidere (prin acceptarea necunoscutului, a imprevizibilului) şi toleranţă (deptul la idei şi adevăruri contrare celor ale noastre).”[4]

Fericita experienţă a întâlnirii dintre Doinaş şi Basarab Nicolescu a lăsat semne; nu este vorba doar despre schimbul epistolar ce reliefează preocupări comune, ci şi despre modul în care concepte ale transdisciplinarităţii, cunoscute şi comentate de către Doinaş în articolul amintit, sunt valorificate creator de către acesta din urmă în pagini de literatură de o incitantă stranietate.

În mai 2002, în revista *Familia*, apare un text de o factură aparte, cu titlul *Kilometrul zero*, având la final menţiunea „Fragment din romanul intitulat - provizoriu - *Intersecţia*”. Textul este însoţit de explicaţii ale redactorului-şef adjunct, Dumitru Chirilă, care arată că grupajul publicat în chiar luna morţii poetului cuprindea creaţii diverse, de la poezie la eseu şi proză, iar autorul însuşi indicase ordinea în care textele trebuiau dispuse. O *pledoarie pentru veridicitatea aspectelor prezentate în propria scriitură* o reprezintă începutul capitolului V, care va continua cu unele consideraţii despre real şi Nivele de Realitate. Sunt inserate fragmente în care este vorba despre „mica raţiune”, „sfântul ternar”, „miracol”, toate acestea făcând posibile afirmaţiile despre existenţa pe orizontală care nu ne poate scoate din „impasul ontologic al unui singur orizont în care, de obicei, vegetăm mai mult decât trăim”[5], precum şi etajarea de orizonturi, fiecare orizont reprezentând linia de unire dintre două nivele, personajele şi întâmplările mişcându-se şi invadând orizontul de deasupra sau de dedesupt.

Incipitului („-Dar tu ştii câte nivele de Realitate există?”[6]) îi răspunde, simetric şi rotund, ultimul enunţ al textului: „Realitatea este arborescentă”[7], această afirmaţie cu caracter de generalitate fiind detaliată şi susţinută de două *imagini poetice* anterioare, aceea a unui *turn* foarte înalt din care la anumite etaje se deschid balcoane şi uşi, la fiecare nivel oferindu-se posibilitatea unei alte existenţe, spaţiul necesar pentru o asemenea existenţă creându-se pe măsura înaintării, pe principiul scărilor rulante, precum şi aceea a unui *arbore*: „La fiecare nod al verticalei Realităţilor, exact ca la fiecare nod al unui copac uriaş cu crengi multe, se desprinde lateral o ramificaţie, se iscă un teritoriu de frunze, iar aceste noi disponibilităţi orizontale asigură noul spaţiu în care vor evolua creaţiile fictive ale autorului.” [8]

[3] Ştefan Aug. Doinaş, *Ce este transdisciplinaritatea?* în „Curentul”, nr. cit.
[4] Idem, ibidem.
[5] Ştefan Aug. Doinaş, *Kilometrul zero*, în revista „Familia”, seria a V-a, anul 38 (138), nr. 5 (439), p. 33.
[6] Idem, ibidem, p. 22.
[7] Ibidem, p. 33.
[8] Ibidem.

Cele două imagini-concept create de către Doinaş, *turnul* şi *copacul* funcţionează ca două *replici poetice la unele filosofeme* introduse treptat. Mai întâi, imaginea clepsidrei din care nisipul curge în ritm constant are rolul de a evidenţia structurarea complexei relaţii real-ficţional; de la raportul acesta, considerat doar în cadrul operei literare, se prefigurează *trecerea spre zona ontologică*, deoarece „întâmplările propriu-zise" şi „destinul personajelor" sunt părţi ale unei aventuri existenţiale: „Câtă vreme rămânem în ceea ce se numeşte real – care, în esenţa sa, este doar un nivel de Realitate – nu putem să vedem ceea ce se întâmplă dincolo de el. Dar de îndată ce întoarcem obiectul, ne dăm seama că între acest nivel de Realitate – pe care-l numim aşa – şi celelalte nivele există un raport intim care abia acum devine evident, vizibil, în aşa fel că, lucrurile cele «de dedesupt», ca şi cele «de deasupra» - ambele de aceeaşi valoare – capătă acelaşi certificat de existenţă, de vitalitate, ca şi cele care se află la nivelul nostru, singurul pe care – noi, oamenii de rând – suntem în stare să-l percepem."[9] Un argument al *comunicării dintre orizonturi* se regăseşte – arată Doinaş – şi în folclorul românesc ce evidenţiază ruptura dintre lumi, dar afirmă în acelaşi timp posibilitatea de relaţionare a acestora prin trecerea lui Făt-Frumos între tărâmuri: coborârea eroului în „cealaltă lume" afirmă existenţa unei „subterane a miracolului" despre care basmele noastre vorbesc în permanenţă.

Construită ca argumentaţie, *eşafodaj teoretic* pentru materia epică din precedentele capitole, partea a V-a aduce probe furnizate de *abordări filosofice moderne* ale problemei în cauză. Astfel, Doinaş introduce afirmaţii ale unui „gânditor român refugiat în Franţa" fără a preciza numele acestuia şi considerând, probabil, mai mult decât suficiente indiciile furnizate de citatele reproduse pentru identificarea autorului.

Expresiile inserate („mica raţiune", „sfântul ternar", „contradicţia binară clasică" ce trebuie să devină ternară, „nivelele de Realitate" etc.) sunt concepte vehiculate de fizicianul şi eseistul Basarab Nicolescu, iar unele reprezintă trimiteri la teoreme ale aceluiaşi autor. Argumentele invocate de către Doinaş în acest capitol din *Kilometrul zero*, fie că vin din zona mentalului colectiv (a cărui expresie este concretizată în basmele româneşti la care s-a făcut referire), fie că sunt creaţia unui gânditor modern cum este Basarab Nicolescu, converg către acreditarea unei idei comune, aceea că *realitatea este multietajată, iar între nivelele ei există comunicare* şi tocmai acest lucru îl experimentează personajele acestei proze, un scriitor şi ficţiunile create de el. *Teoremele poetice* ale lui Basarab Nicolescu, prin prisma cărora se cer înţelese multiple aspecte din fragmentul de roman (lucru demonstrat de altfel prin citarea repetată a unor sintagme ori enunţuri aparţinând eseistului şi fizicianului român), conferă o deosebită amplitudine şi deschidere interpretativă textului.

În primul capitol, cel care face „pasul" *de la un nivel la altul* este un personaj dintr-o altă povestire a lui Doinaş (*Vizita stelei personale)*: Roni Margulia. „Fiinţa de hârtie" nu calchiază gestul lui Augusto din Ceaţa lui *Unamuno*, în sensul că nu vine să îşi întâlnească „creatorul", ci mai degrabă îl provoacă, întâlnindu-se doar cu fratele acestuia. Monologul autorului „decriptează" mecanismul prin care se face translaţia de la conceptele lui Basarab Nicolescu spre textul literar, adăugând şi o sugestie expresionistă: „Să existe oare un exces de vitalitate în anumite personaje, care să nu se consume exclusiv în dimensiunea textului, ci «să

[9] Ibidem, p. 32.

se reverse», exact ca ceasul lui Dali, peste marginea unei anumite realități?[…] Şi dacă ar deveni cu adevărat «reale», la câte nivele ar fi eficiente?”[10]

Un alt gen de *trecere a hotarului* configurează al doilea capitol, cel în care e prezentată baia publică Symai, unde, revenit la distanță de peste 50 de ani, *scriitorul-personaj va repeta gestul creației*, experimentând „corporalizarea”unei ființe, conferind semnalmente concrete siluetei nelămurite, care, ca orice personaj odată conturat, devine liber, avertizându-şi creatorul să nu încerce să-i probeze consistența şi precizându-i că se vor mai întâlni în împrejurări pe care acesta nici nu le bănuieşte (modalitate de evidențiere a dispariției scriitorului ubicuu şi de precizare a statutului aproape egal pe care îl posedă cel creat şi creatorul său).

Tot o situație de *transcendere a nivelelor* pare să sugereze episodul visului pe care povestitorul din *Kilometrul zero* îl are referitor la persoana lui Grig Majaru, un fost prieten al său. Nivelul existențial pe care se plasează este cel al *visului*, zonă din care parvin însă neliniştitoare semnale către ceea ce numim „realitate”. Atâta timp însă cât se acceptă postulatele formulate de Basarab Nicolescu, acelea conform cărora „Nivelele de Realitate sunt nivele energetice”[11] şi „Există tot atâtea nivele de percepție câte nivele de Realitate”[12], neliniştea naratorului din *Kilomerul zero* poate căpăta conotații nebănuite, comunicarea fiind posibilă în dublu sens, (semnalele venind dinspre vis spre lumea reală, dar plecând şi în sens invers) şi mărturisind tot despre misterioasa trecere între nivele diferite. Ca într-un fel de crescendo, în capitolul IV, tulburarea povestitorului este generată de sugerarea unei posibilități neaşteptate, aceea privitoare la *propriul statut ontologic* care este *incert*: „-Dumneavoastră ştiți, m-a întrebat el cu o nedisimulată ironie, că sunteți personajul principal, care vorbeşte la persoana întâia, a unei povestiri născocite de... altcineva?”[13]

Dacă sintetizăm contextele de producere a comunicării între nivele de realitate prezentate de către Doinaş în *Kilometrul zero,* vedem *personajul* care iese din carte şi ajunge *în lumea reală*, apoi *corporalizarea prin verbalizare* a unei ființe, *transmiterea de informații* dinspre şi înspre lumea visului şi, în final, un avertisment adresat *scriitorului* cum că el însuşi trăieşte doar într-*o ficțiune* care este *opera altcuiva,* în fapt tot atâtea modalități de ilustrare artistică a conceptelor vehiculate de Basarab Nicolescu, dar în acelaşi timp şi o concretizare a modului în care poate funcționa în proza lui Doinaş discursul mixt teoretizat de eseistul cu acelaşi nume.

Personajul Cicerone Margulia reprezintă un liant între fragmentul de roman *Kilometrul zero* şi povestirea *Vizita stelei personale*. Aşezată sub semn mitologic de la bun început de către narator („Ori de câte ori venea vorba despre Roni Margulia, se vorbea inevitabil despre cerul intermediar...”[14]), istoria puțin obişnuită a acestui om se cere mai întâi „acreditată”. În acest scop, vocea emițătorului pare inițial *impersonală* şi transmite *păreri ale colectivității*: „venea vorba”, „se vorbea”, „nu se ştia”, „toată lumea era sigură”. Ideea pentru a cărei verosimilitate insistă naratorul în mod deosebit este aceea a *cerului intermediar,*

[10] Ibidem, p. 24
[11] Basarab Nicolescu, *Teoreme poetice*, Traducere din limba franceză de L. M. Arcade, Prefață de Michel Camus. Editura *Junimea*, Iaşi, 2007, p. 21.
[12] Ibidem, p. 25.
[13] Ştefan Aug. Doinaş, *Kilometrul zero*, în rev. cit., p. 31.
[14] Ştefan Aug. Doinaş, *Vizita stelei personale*, în *T de la Trezor*, Fundația Culturală Secolul 21, 2000, p. 188.

noțiune pe care are abilitatea de a o prezenta ca fiind emisă de ceilalți oameni. Pentru a spori soliditatea edificiului construit, naratorul vine cu aprecieri metatextuale şi cu informații culturale: „Imaginea nu era chiar atât de nouă; ea dădea doar un alt cadru vechii credințe a Grecilor, conform căreia demonicul ar fi o forță impersonală, stăruind între oameni şi zei; vestitul *daimon* bun al lui Socrate ar fi provenit din această zonă."[15] Apelul la mitologia greacă validează într-un fel afirmația referitoare la *cerul intermediar*, prin argumentul existenței unei lungi tradiții a credinței în demonic. Pomenirea lui Socrate şi a daimonului bun al acestuia trimite de asemenea la istoria umanității, înscriind oarecum situația care urmează a fi relatată într-o *lungă serie a actelor omeneşti* sau poate, într-un anume sens, limitativ, aşa cum daimonul personal a devenit pentru filosoful grec un motiv de acuzație sub pretextul că nu respectă zeii cetății şi se închină la zei noi, acest aspect, ca o *mise en abîme* să devină emblematic pentru Roni Margulia, a cărui stea personală, protectoare, se va întoarce până la urmă împotriva lui.

Fiind, pentru cei din jur, o personalitate fascinantă, Margulia reuşeşte în tot ce îşi propune, fără niciun efort (primeşte un post în diplomație, îşi cumpără un yaht, este ales preşedinte al Concernului GM, intră în Academie etc.). *Misterul* din jurul lui este întreținut de o relație aparte cu steaua sa personală, legătură pe care el nu se sfieşte să o afişeze, tratând cu dezinvoltură curiozitatea oamenilor şi afirmând chiar că el este obiectul interesului stelelor şi nu invers. Acesta îşi alege o soție cu numele Stela, îşi botează fiul Stelian, are vila păzită de cinci dogi, fiecare cu câte o stea în frunte, iar în biblioteca sa pot fi văzute zece studii ale aceleiaşi teme: o stea ca un fulg de zăpadă.

Amestecul inextricabil de *liber arbitru* şi *predeterminare* din viața lui Margulia primeşte înțelesuri noi dacă-l privim prin prisma accepțiunii pe care Ştefan Aug. Doinaş o dă *demonicului* în eseul *Tragic şi demonic.*Indiferent față de problemele eticului, constituit din elemente pozitive şi negative, *demonicul* presupune o anumită ambiguitate a acțiunilor, implicând prezența continuă a paradoxului. Genialitatea este înțeleasă ca un simptom general al demonicului, iar în cazul unor oameni de acțiune, există o suită de gesturi şi decizii care par susținute din afară de o putere supranaturală. Alcătuirea fenomenului demonic este considerată mai complexă decât o propune interpretarea religioasă, el presupunând, pe lângă trăsăturile negative (ce trimit spre zona satanicului) şi caractere pozitive.

Omul demonic avansează prin viață cu un soi de febrilitate, mânat de propria combustie internă, iar momentul în care misiunea sa a fost îndeplinită, coincide cu acela în care este gata de plecare, devenind complet detaşat de lumea aceasta. Pentru cineva neimplicat, pentru un observator extern, fenomenul se prezintă ca un fel de *revers al medaliei*, o întorsătură pornind de la care toate lucrurile ies pe dos. Dacă pentru omul comun o moarte nenaturală este doar un ghinion, o fatalitate, cu totul alta este situația omului demonic: „[…] moartea unei atare personalități nu este un accident: ea a fost de nenumărate ori prefigurată în numeroasele gesturi de cutezanță care au adus omul pe culmi. Mai curând începe aici mirarea asupra întârzierii cu care prăbuşirea, necontenit riscată şi invocată, se întâmplă."[16]

Fenomenului fizic al morții violente din această lume îi corespunde în alt plan încetarea misteriosului ajutor şi căderea în dizgrația demonilor. Într-un fel, *dispariția omului*

[15] Idem, ibidem.
[16] Ştefan Aug. Doinaş, *Lectura poeziei* urmată de *Tragic şi demonic*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 478.

demonic înseamnă o revenire la cadrele obişnuite, fiindcă naşterea lui a fost o excepţie, o abatere de la normă („Demonicul sparge fluxul temporal”[17]). Moartea omului demonic, indiferent dacă acesta a adus cu el revoluţia, crima, capodopera ori aventura, elimină excepţia şi redă timpului fluxul său obişnuit.

Trăsăturile care compun profilul teoretic al *omului demonic* îşi găsesc în mare măsură *ilustrarea literară în personajul Roni Margulia*, ce pare să se plieze pe şablonul croit de însuşi autorul său în urmă cu câteva decenii. Dozând cu abilitate ambiguitatea percepţiei („Aveai impresia că...”) naratorul subliniază *ajutorul supranatural* de care beneficiază protagonistul din partea unor forţe superioare („Legătura cu stelele nu i-o contesta însă nimeni”[18]), deoarece mereu un element imponderabil e cel care modifică situaţia, ca într-o lovitură de teatru, „o mână nevăzută” fiind cea care îi guvernează destinul. *Forţa de iradiere* a omului demonic se regăseşte în actele lui Margulia („brusca strălucire pe care o iradiau izbânzile lui”[19]), acesta fiind un ins care obţine succesul chiar dacă în mod real contracandidatul său este mai valoros (dovadă modul în care este ales la Academie) sau chiar şi atunci când în aparenţă nu are nicio şansă (alegerea sa în funcţia de conducere a Concernului G M).

Conştient că nişte forţe superioare vor decide *momentul retragerii* sale de pe scena vieţii unde îndeplinise *un rol pre-scris*, Margulia îl ia ca apărător pe fostul său coleg de şcoală doar într-un gest de reverenţă şi de recunoaştere a unui final care încheie o *existenţă aflată sub semnul excepţiei*. Copilul care îi dăduse primul ajutor din viaţă lui Margulia este avocatul care îl apără; acel băiat care jucase rolul „firului de nisip în scoică”[20], al elementului iniţial al realizării carierei fulminante a lui Roni, este din nou alături de acesta şi ciclul vieţii este complet.

Victoria finală în proces – precizează naratorul - este una à la Pyrrhus, extrem de scump plătită; la două luni după aceasta, încep să apară semne ale declinului: Vega cea uriaşă este otrăvită, Stela moare într-un accident, iar Stelian este rănit. Însuşi Roni Margulia este găsit mort, după ce în preziua decesului său îşi făcuse ordine deplină între hârtii şi îl lăsase ca administrator al averii şi ca tutore al fiului său, pe nimeni altul decât pe narator. Niciun detaliu nu este oferit cititorului referitor la cauza decesului omului de afaceri, insistându-se doar pe faptul că acesta ştiuse ce şi când avea să se întâmple.

Destinul omului demonic este ilustrat integral prin acest personaj al cărui parcurs de excepţie, la fel ca şi moartea sa surprinzătoare, au fost *decise în alt plan decât cel uman*; demonii din *cerul intermediar* i-au hotărât traiectoria fulminantă dar şi retragerea, iar accidentul naşterii sale a fost şters brusc, fluxul temporal obişnuit reluându-şi curgerea. Transgresiune a unor concepte de filosofie a culturii în operă literară, *Vizita stelei personale* reprezintă un *metatext* în sensul în care un text de ordinul întâi (*Tragic şi demonic*), stă la baza celui de-al doilea (cel literar), ultimul dezvăluindu-şi conotaţiile prin raportare permanentă la conceptele vehiculate în sursa primară, *influenţa livrescă* fiind dinspre *filosoful Doinaş* către *Doinaş prozatorul*.

---

[17] Ibidem, p. 479.
[18] Ştefan Aug. Doinaş, *Vizita stelei personale*, în *T de la Trezor*, ed. cit., p. 190.
[19] Idem, ibidem.
[20] Idem, *Tragic şi demonic* în *Lectura poezie*i urmată de *Tragic şi demonic*, ed. cit., p. 476.

Opere literare doinaşiene în care se reflectă preocupări legate de transfigurări artistice ale unor concepte cu care operează în prezent transdisciplinaritatea au apărut şi înainte ca autorul lor să poarte corespondența cu Basarab Nicolescu, ori anterior apariției amintitului articolul din *Curentul*; exemple edificatoare în acest sens sunt proze precum *Dialog cu inginerul hotarnic*, *A treia dimensiune* (care în volumul *T de la Trezor* apare cu titlul schimbat în *Existența plană*) sau *Câinele de piatră,* publicate în anul 1983, în *Almanahul literar*.

Personajul ce dă titlul prozei *Dialog cu inginerul hotarnic* are „ecou" într-o altă istorie literară: la fel ca în cazul lui Roni Margulia, chiar autorul face o conexiune pe care doar o lectură foarte atentă o dezvăluie: „Inginerul hotarnic" este pomenit şi în *Kilometrul zero*[21], acolo unde concepte ale transdisciplinarității erau explicit inserate (acest personaj fiind amintit în contextul discuțiilor despre Nivele de Realitate, orizontala ca dimensiune a omului de rând, filosofie şi Intersecții posibile)! În *Dialog cu inginerul hotarnic*, discursul personajului eponim se constituie într-o aparentă pledoarie pentru Unitate: „-Vă rog să mă credeți – zicea el – că nouă nu ne place să divorțăm anumite noțiuni corelate: nu ne-am insinuat niciodată între râu şi pădure, nici între casele care aparțin aceleiaşi familii patronimice, şi nici între elementele unei serii, cum ar fi numerele aritmetice. […] Frunza care cade e legată încă, sentimental, de creanga de pe care a căzut: nu le-am separat niciodată."[22]În planul declarațiilor, argumentele ar viza păstrarea coerenței şi armoniei dintre elemente aparținând diverselor domenii: natură, ştiință, relații interumane. *Inginerul hotarnic*, simbol al totalei contradicții şi falsități, se declară *om de ştiință* întregit cu *valențe umaniste*: „E drept, am învățat mai mult Trigonometrie şi Heterofizică; dar totuşi ştim câtă cruzime şi cât cinism se ascunde în maxima *Divide et impera*..."[23] Terifianta realitate este că *numai* ființa umană este supusă despărțirii (hotarul taie exact în două *doar* omul). Parabolică punere în scenă a relației călău-victimă, proza ilustrează teroarea individului confruntat cu un instrument al absurdului ce nu separă elemente ale mediului sau creații ale minții omeneşti, ci distruge ființa umană; acțiunea agentului agresor, indiferent că reprezintă un instrument al unui regim totalitar sau al unui alt tip de societate, produce suferință prin sciziunea întregului.

Un tulburător joc de perspective propune şi o altă povestire, *Două globuri,* în care focalizarea este triplă şi constant subiectivă. Cei trei naratori sunt *un om obişnuit* („slab, înalt, brunet, de un metru optzeci, cântărind 75 de kilograme"[24]), *un omuleț* („care nu măsoară mai mult de cinci centimetri, care cântăreşte, probabil, vreo câteva grame"[25]) şi *artizanul*, mai mare decât ceilalți (îl numim astfel în absența unor determinări concrete), care este creatorul celor două globuri în care trăiesc celelalte ființe: „Am reuşit să fac un glob de cristal, cu un omuleț în el şi să-l introduc apoi într-un alt glob de cristal mai mare, în care se află un alt omuleț, ceva mai mărişor, identic cu cel dintâi"[26]. Ideea (exprimată plastic de către unul dintre personaje) este a existenței *unor universuri concentrice, etajate*, pe modelul păpuşilor ruseşti,: „Aşadar, trăiesc în ceva identic mie, aşa cum un cerc se odihneşte în în interiorul altui cerc mai mare. Este oare el treapta supremă a perfecțiunii la care particip eu însumi?"[27] Momentul

[21] Ştefan Aug. Doinaş, *Kilometrul zero*, în rev. „Familia", nr. cit., p. 30.
[22] Idem, *Dialog cu inginerul hotarnic*, în *T de la Trezor*, ed. cit., pp. 62-63.
[23] Ibidem, p. 63.
[24] Ştefan Aug. Doinaş, *Două globuri*, în *T de la Trezor*, ed. cit., p. 29.
[25] Idem, ibidem.
[26] Idem, ibidem, p. 33.
[27] Ibidem, pp. 32-33.

privilegiat al descoperirii, al obținerii certitudinii că mai există alte orizonturi dincolo de cel al lumii tale, este asemănat cu cel al *revelației* finale sau al fericirii supreme: „Aş vrea să-ți spun că ceea ce încerc în asemenea clipe se numeşte *extaz*. Dacă aş cuteza să folosesc un anumit limbaj, poate anacronic însă extrem de fidel senzațiilor pe care le am, ar trebui să spun că în aceste trei zile am izbutit să-l văd pe Dumnezeu."[28] Există însă o infinitate a treptelor cunoaşterii, iar surprizele survin la tot pasul, aspect sugerat de finalul deschis al povestirii, prin vocea care exprimă suverană îngăduință față de agitația ființelor din celelate dimensiuni („Culmea este că nici unul, nici altul habar n-au de existența mea"[29]), lucru ce invită în mod clar cititorul să se întrebe şi el în care cerc s-ar situa.

Sugestia unei realități din altă dimensiune este reluată şi în altă proză, *Râsul,* în care unul dintre personaje se confruntă cu lucruri ce depăşesc nivelul obişnuit de percepție şi de înțelegere: „Cum era să cred în existența unei ființe invizibile care, din când în când, râde homeric pe deasupra noastră?"[30] Imaginea *păpuşarului distant* şi *ironic* este aici completată prin aceea a comunicării, posibile în momente privilegiate, dar aleatorii, între dimensiuni diferite: „Era un râs răcoros şi impersonal, venind de undeva din adâncuri înalte, parcă s-ar fi deschis o lucarnă sănătoasă spre neant."[31]

Al III-lea Congres AIVAF este o povestire despre *formele* în care se poate arăta realitatea („colegii săi aduceau pene şi coarne care dovedeau că aceste viețuitoare dau o altă dimensiune realului insipid şi banal"[32]), despre *mistificarea* acesteia, despre *decriptarea eronată* a semnelor parvenite ori despre suprimarea deliberată a misterului. Imaginara AIVAF (Asociația Internațională a Vânătorilor de Animale Fabuloase) demonstrează cu prisosință că de la sublim la penibil nu este decât un pas. Falsificarea realității se poate întâmpla din motive diverse, de la meschine interese materiale, până la obtuzitate ori neînțelegere. *Granița dintre lumi* este prezentă, hiatusul se face simțit: simțul comun nu poate accepta unele manifestări neobişnuite şi, în loc să le recunoască pur şi simplu existența, încearcă *reducerea la ceva cunoscut* sau transformarea suprafirescului în trofeu cinegetic: vânătorii întruniți în luminişul Pădurii de Argint (eminesciană reminiscență exprimând tocmai inefabilul care nu poate fi cuantificat), plâng disperați că animalele fabuloase nu mai apar: „Mulți dintre ei aveau acum ochii împăienjeniți de lacrimi. Ce vor mai atârna, de acum înainte, pe pereții saloanelor din castele?"[33] Scopul devenit *uciderea* a ceea ce este diferit, a elementului care nu poate fi inclus în serie („secretarul asociației din Praga izbutise să doboare un inorog"[34]) sau *izolarea* (crearea unei rezervații a animalelor fabuloase) sunt gesturi care traduc de fapt mişcări ale minții incapabile să accepte ceea ce depăşeşte dimensiunile comune, retezarea fabulosului şi reducerea la un prag minimal, despuiat de tot ce trece dincolo confortabilul simț comun.

Parabolică prezentare a constrângerilor şi agresiunilor de tot felul, o altă proză, *Existența plană,* ar putea ilustra foarte bine procesul de „reeducare" din anii comunismului, uniformizarea şi depersonalizarea (figurate prin sinistrul procedeu al „recondiționării" cu ajutorul „Tăvălugului"). Istorisirea prezintă uriaşe cilindre din beton, metal sau lână care ar

[28] Ibidem, p. 33.
[29] Ibidem, p. 34.
[30] Ştefan Aug. Doinaş, *Râsul,* în *T de la Trezor*, ed. cit., p. 41.
[31] Idem, ibidem, p. 44.
[32] Idem, *Al III-lea Congres AIVAF*, în *T de la Trezor*, ed. cit., pp. 79-80.
[33] Ibidem, p. 80.
[34] Ibidem.

trebui să treacă peste toate ființele umane, astfel încât să le reducă la două dimensiuni; limbajul „dublu" al autorului vizează în egală măsură „scriitorii cu vocație curtenească" (ce ar fi putea fi astfel prezenți în propriile cărți sub formă de sugativă roz sau verde), „estetica portretului" care s-ar revoluționa prin expresivitatea profilului (posibilă aluzie la portretele „conducătorului iubit" dintr-o epocă revolută) sau „cetățenii merituoşi" care ar putea obține, în funcție de serviciile aduse regimului, dublarea sau triplarea cartonului lor anatomic. Registrul social este camuflat în această proză sub aparențele unei istorii cu elemente insolite: „girafe dresate" vor ridica oamenii de pe trotuare, învățându-i din nou să umble, „canguri naționali" vor purta în buzunare indivizii incapabili să se adapteze sau „deşeurile umane" vor fi utilizate în locul statuilor.

Deosebit de interesantă este modalitatea de „vizualizare" a problemei în cauză, satira la adresa regimului fiind configurată de scriitor prin elemente cu trimitere la geometrie: se urmăreşte *eliminarea celei de a treia dimensiuni* şi instituirea *existenței plane* pentru toți indivizii, ideea îi aparține unui *Inspector General cu Problemele Spațiului*, se identifică o altă repartizare a *câmpurilor vizuale*, s-ar reduce *spațiul de locuit* etc. *Eliminarea dimensiunii morale* (definitorie pentru ființa umană) şi reducerea individului la o existență deformată sunt asociate excluderii celei de a treia dimensiuni: „O mulțime de neajunsuri grave, unele dăinuind încă din Antichitate, ar putea fi definitiv stârpite dacă oamenii ar accepta să ducă o existență plană."[35]

Configurări spațiale savant elaborate, universuri concentrice, desene geometrice şi etajări dimensionale, ramificări ale realității, ciudate corespondențe temporale, reflecții despre statutul individului şi raportul acestuia cu socialul sau cu divinitatea, avatari ai ființei umane, lumi paralele, întrezărite doar o clipă, personaje stranii, precum şi încorporarea splendidă a unor concepte filosofice în istorii parabolice sunt doar câteva dintre aspectele incitante pe care prozele lui Doinaş le propun lectorului spre meditație.

Bibliografie

Doinaş, Ştefan Aug., *Ce este transdisciplinaritatea?* în „Curentul", 4 iunie 1998.
Ştefan Aug. Doinaş, *Kilometrul zero*, în revista „Familia", seria a V-a, anul 38 (138), nr. 5 (439).
Doinaş, Ştefan Aug., *T de la Trezor*, Fundația Culturală Secolul 21, 2000.
Ştefan Aug. Doinaş, *Lectura poeziei* urmată de *Tragic şi demonic*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1980.
Nicolescu, Basarab, *Teoreme poetice*, Traducere din limba franceză de L. M. Arcade, Prefață de Michel Camus, Editura *Junimea*, Iaşi, 2007.
Nicolescu, Basarab, *De la Isarlîk la Valea Uimirii*, Ed. Curtea Veche, Bucureşti, 2011.

[35] Ştefan Aug. Doinaş, *Existența plană*, în *T de la Trezor*, ed. cit., p. 45.

MEMORY, IMAGINATION, AUTHENTICITY: THE PARADIGM OF THE DANAIDIC PHILOSOPHER IN MICHEL DE MONTAIGNE'S ESSAYS

Adriana CÎTEIA, PhD, "Ovidiu" University of Constanța

Abstract: Montaigne's existential individualism excludes any form of constraint, and imposes with necessity one's own auhtenticity. The Montaignian memory is dominated by the antique Greek and Latin Past. The danaidical philosopher analyses the relation between the metamorphoses of Identity and imagination, and also between imagination and authenticity. For Montaigne, authenticity is not conditioned by visiting all philosophy classes, followed by distancing and by the attempt of producing something new. The anagnostic stage is rather a component of the children's education, more than a concern of the philosopher in his adult years. Montaigne does not want to confront the philosophy magisteri, the "intellectual palaestra", being totally strange for him.

Montaigne proclaims himself with exaggerated modesty as being a danaidical philosopher, "weak and frail" which care "ceaselessly fills and spills from Plutarch and Seneca", using his own means.

The danaidical impulse expresses the relation between a horizon of significations well defined from childhood, the antique Greek Latin, a horizon of comparison and of severe self-analysis, and the need for authenticity. Montaigne approaches and than distances himself from the antique model with modesty and caution, building his own creative paradigm.

Keywords: memory, imagination, authemticity, self-analysis, individualism

Eseul despre puterea imaginației (I, XXI) este o pledoarie în favoarea relației dintre imaginație şi autenticitate: „*Vorbele*[1] *sunt ale mele, şi se reazemă pe dovedirea minții mele, nu pe cele aievea întâmplate*"[2].

Întâmplări din antichitatea romană sau din perioada contemporană filosofului, reale sau imaginate sunt aşezate de Montaigne într-o galerie personală de imagini dinamice, în căutarea acelui exemplu rar sau singular care să exprime cel mai bine efortul de a defini puterea imaginației: „*De aceea, în cercetarea obiceiurilor şi mişcărilor noastre în care eu stărui, mărturiile de basm, puțin numai să aibă ființă, îmi slujesc tot atât ca şi cele adevărate. Întâmplate sau neîntâmplate, la Roma sau la Paris, lui Ioan sau lui Petru sunt totuşi o întorsătură a învrednicirii omului despre care ele îmi dau cu folos de ştire. Eu le văd şi le trag pe spuza mea, de-or fi umbră sau trup. Iar în feluritele învățăminte care se culeg din istorisiri, mă slujesc de cea mai rară şi mai izbitoare*"[3].

În textul montaignian, imaginația dublează cu subtilitate realitatea, fiind o sursă a autenticității. Imaginația modifică opiniile împrumutatate, printr-un mecanism de introiecție şi impulsionează opiniile personale asigurându-le un înveliş obiectiv şi unul subiectiv.

[1] Montaigne, *Oeuvres complètes*, Éditions de Seuil, 1967; Montaigne, *Eseuri*, traducere Mariela Seulescu, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1966.În textul francez- „les discours", I, XXI, p. 57, ed. fr. cit. În varianta românească a traducerii, termenul preferat este „tâlcuirile, I, XXI, p. 98, ed. rom. cit.
[2] *Ibidem*, p. 98.
[3] *Ibidem.*

Mecanismul de formare a unui *eikon* imaginat despre moarte, iubire, suferință se bazează deopotrivă pe actualizarea subiectivă a viitorului, dar şi pe actualizarea trecutului prin raportarea la experiența proprie sau la modele străine: „*oamenii se frământă de părerile ce-şi fac despre lucruri, nu de lucrurile în sine. Felurimea părerilor căpătate despre acele lucruri arată limpede că ele nu pătrund în noi decât prin îngăduirea fiecăruia”.*

Distanțându-se de „adevărurile de împrumut”, Montaigne actualizează trecutul, redefineşte „legăturile cuvintelor”, întrerupe narațiunile prea lungi sau prea obositoare. *Eseul* său nu este construit după nici un model, căci, mărturiseşte filosoful: „*dacă mi-aş lua călăuzitor, s-ar putea ca pasul meu să dea greş mergând în pasul lui”*[4]*.*

Pentru Montaigne, autenticitatea nu este condiționată de vizitarea tuturor familiilor filosofice (ca în cazul lui Pico della Mirandola) urmată de distanțare şi de încercarea de a produce ceva nou. Etapa anagnostică este mai degrabă o componentă a educației copiilor, decât o preocupare a filosofului ajuns la maturitate[5]. Montaigne nu doreşte confruntarea cu magistrii filosofiei, „palestra intelectuală” în dimensiunea propusă de Pico dela Mirandola, fiindu-i total străină: „*...dar să fi tras adânc brăzdarul pe tărâmul lor (al filosofiei şi ştiințelor), să-mi fi ros unghiile răstocind pe Platon sau Aristotel...sau cu tot dinadinsul să fi stăruit în vreo ştiință, nu făcut-am vreodată”*[6]*.*

Montaigne se mărturiseşte cu exagerată modestie a fi un filosof danaidic, „slab şi firav” care „umple şi varsă neîncetat din Plutarh şi Seneca”, folosind propriile mijloace: „*Eu nu am avut a face cu nici o carte de temei, în afară de Plutarh şi Seneca, din care scot ca Danaidele, umplând şi vărsând neîncetat”*[7]*.*

Impulsul danaidic exprimă relația dintre un orizont de semnificații bine definit, încă din copilărie, cel antic, greco-latin, un orizont-sursă de comparație şi de severă autoanaliză, şi nevoia de autenticitate. Montaigne se apropie şi se distanțează de modelul antic cu modestie şi cu precauție, construindu-şi propria paradigmă creatoare: „*Apoi, prinzând a sta la sfat fără alegere despre tot ce-mi năzare, şi nefolosind decât mijloacele mele fireşti, dacă mi se întâmplă, şi deseori se întâmplă să nimeresc la noroc aceleaşi părți luate în cătare de bunii scriitori, cum s-a brodit tocmai acum cu Plutarh, în arătarea lui despre puterea închipuirii, mă pomenesc față de aceşti oameni atât de slab şi firav, atât de moale şi bleg, că mi-e silă şi năduf de mine însumi. Totuşi, mă măgulesc cu cinstea că părerile mele se potrivesc adesea cu ale lor. Atâta văd, nespusa deosebire ce este între ei şi mine, ceea ce mai mulți nu o fac. Cu toate acestea, las născocirile mele slabe şi nerăsărite, aşa cum sunt şi cum le-am plăsmuit, fără să dreg şi să cârpesc cususrile pe care asemuirea cu ei mi le-a scos la iveală. Trebuie să ai şalele zdravene ca să te prinzi a merge cap la cap cu acei oameni”*[8]*.*

Montaigne foloseşte sursele antice ca pe instrumente de măsură şi de verificare a valorii propriilor idei. Dacă părerile sale coincid cu cele ale autorilor preferați, filosoful este onorat, dacă nu, nevoia de originalitate îi impune să recunoască cu onestitate distanța valorică dintre el şi „bunii scriitori”, fără compromisuri care l-ar conduce către adevăruri de împrumut. Discursul despre autenticitate respinge orice formă de centonare. Antimodelele sale sunt

[4] *Ibidem*, p. 99.
[5] *Eseuri*, I, XXVI, *passim.*
[6] *Ibidem*, p. 137.
[7] *Ibidem.*
[8] *Ibidem*, p. 138.

Crisip care „îşi *înnădea cărţile nu numai cu părţi, dar cu scrieri întregi ale altora"*[9]şi Apolodor care "*spunea că acel care ar scoate ce e străin din ale sale ar rămâne cu foaia albă"*[10], iar exemplul preferat este Epicur „*care în trei sute de cărţi ce a lăsat, nu a pus o singură vorbă străină".*

Aşadar, Montaigne nu se luptă cu „bătrânii neîntrecuți", „nu se acoperă cu zalele altora", nu îşi „plănuieşte lucrările cu urzeală văzută din vechime", şi „nu se înfăţişează cu un avut străin"[11]. Filosoful danaidic se întoarce la izvoarele antice pentru a se privi cu onestitate în ele: „*Nu amintesc de alţii decât pentru a spune mai vârtos ceea ce spun eu...căci aici sunt părerile şi toanele mele; le dau pe cât cred nu pe cât este de crezut. N-am în vedere aici decât a mă descoperi pe mine însumi, care după împrejurare pot fi un altul mâine, dacă o nouă experienţă*[12] *mă schimbă.*[13]

În acelaşi eseu, filosoful argumentează în favoarea educării nevoii de autenticitate. Pedagogia montaigniană evidenţiază necesitatea „împlinirii individuale a minţii"[14]: „*Ciracul nostru să fie deprins a trece prin sită toate câte sunt, şi să nu-şi vâre nimica în cap numai pe cuvânt, şi de împrumut*[15]*". „Cine se ia după un altul, nu se ia după nimic. Nu găseşte nimic, mai mult nu caută nimic... Albinele culeg din floare în floare, şi pe urmă fac mierea, care este din al lor, nu mai este cimbru sau maghiran...Să pui sub lacăt tot ce i-a venit în ajutor, şi să nu arate decât ce a dat el la iveală din ele"*[16].

Textele însuşite trebuie îmbinate, topite în „ceva nou cu totul propriu". Pentru Montaigne, „a ştii pe dinafară nu înseamnă a şti"[17].

A şti pe dinafară, a-ţi aminti înseamnă a păstra, a mărturisi apartenenţa la un orizont de semnificaţii. *A şti* înseamnă a înţelege, a stăpâni, a domina tradiţia filosofică existentă, a creea „un chip nou" din materia veche. Montaigne explică diferenţa dintre individualismul anagnostic, şi individualismul danaidic, creator: „*Epipharm zicea că înţelegerea noastră este cea care vede şi aude, înţelegerea sporeşte totul, mânuieşte totul, făptuieşte, stăpâneşte şi domneşte; toate celelalte lucruri oarbe, surde şi neînsufleţite sunt"*[18].

Repetitivitatea, ritmicitatea danaidică sunt sinonime cu consecvenţa, cu nevoia de actualizare a trecutului în manieră „cu totul proprie", cu amintirea şi distanţarea respectuoasă de aceasta, cu însuşirea şi înţelegerea tradiţiei filosofice, urmate de renunţarea creatoare la surplusul cărturăresc supărător: „*ce ştii bine se împărtăşeşte fără a privi tiparul, fără să arunci ochii pe o carte. Supărătoare îndestulare este îndestularea cărturărească. Socot să-mi slujească de podoabă, nu ca temelie..."*[19]

[9] I, XXVI, loc. cit.
[10] *Ibidem.*
[11] *Ibidem,* p. 139.
[12] În ediţia franceză citată, p. 73, termenul este „apprentissage"- experienţă, încercare, ucenicie. Pentru termenul menţionat, în traducerea românească a Marielei Seulescu, p. 139, a fost preferat termenul „tâlcuiri",ceea ce pune nemotivat termenii francezi „discours" şi „apprentissage" într-o relaţie de sinonimie.
[13] *Ibidem.*
[14] I, XXVI, p. 142.
[15] *Ibidem,* p. 143.
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem,* p. 144.
[18] *Ibidem.*
[19] *Ibidem.*

Pentru Montaigne, educația este acel „meşteşug care ne face pe noi de noi stătători[20]”. Autonomia intelectuală are cel puțin trei direcții fundamentale de definire, oferite de filosofie:

- consecvența danaidică,

- capacitatea de a face diferența între *a şti pe dinafară* şi *a şti,* dintre a nu şti şi a şti, dintre a înțelege şi a nu înțelege (Montaigne defineşte discernământul filosofic ca îndreptar al *praxis*-ului uman),

- capacitatea de a diferenția între ambiție şi zgârcenie, şerbie şi supunere, dezmăț şi libertate (limitele liberului arbitru montaignian sunt aplicate unui sistem de referință exclusiv laic, scopul acestuia fiind autocunoaşterea, înțelegerea propriei vieți: „*pe potriva pildelor se vor putea alege şi cele mai folositoare spuse ale filosofiei, date ca un îndreptar faptelor omeneşti. I se va spune (tânărului) să ştie ce înseamnă a şti şi a nu şti, acesta fiind ţelul obligatoriu al învățăturii; ce este vitejie, cumpătare şi dreptate; ce avem de ales între ambiție şi zgârcenie, şerbie şi supunere, dezmăț şi libertate...Ele toate la aceasta slujesc, precum toate slujesc a pricepe viața şi traiul nostru. Să alegem însă ceea ce ne slujeşte de-a dreptul să fim oameni”*[21].

Autenticitatea montaignianã pare a avea drept sursă şi modestia filosofului. Demersul introspectiv, elaborarea opiniilor proprii sunt mai puțin solicitante decât „să-i toceşti pe Platon şi Aristotel sau să stărui în vreo ştiință”. Filosoful îi mărturiseşte cu jovialitate, contesei de Gurson, la începutul *Eseului despre educarea copiilor*[22]: „*Eu însă văd mai bine decât oricare altul că aici nu înşir decât visările unui om care a gustat din ştiințe numai scoarța de deasupra, în copilărie şi nu a ținut minte decât chipul lor în totul şi nelămurit. Puțin din toate şi nimica toată, cum face franțuzul. La urma urmei eu ştiu că se află medicină, jurisprudență, cele patru părți ale matematicilor şi, nedesluşit care le este ținta. Din întâmplare, mai ştiu cerința ştiințelor în tot ceea ce slujeşte traiului nostru”.*

Drumul către autenticitate are şi o altă traiectorie posibilă, diferită de cea a demersului filosofic danaidic: căutarea adevărului despre sine, agitația gândurilor, dificil de exprimat[23], definirea sinelui ca sumă de atitudini discordante, urmate de „concordia potrivniciilor”[24], concordia dintre „fața bună şi interiorul plin de fierbere şi fior”[25]: „*eu nu am nimic de zis simplu, definitiv, întreg, fără confuzie şi fără amestec, nici măcar un cuvânt”*[26].

Autenticitatea montaignianã îşi are sursele în căutarea de sine şi „concordia potrivniciilor interioare”, în aventura filosofică danaidică a vizitării trecutului şi distanțării creatoare de acesta, în refuzul de a-şi însuşi „adevăruri de împrumut”, „frumuseți împrumutate”[27]. A fi autentic înseamnă a trăi conform propriei specificități, imperativ pe care Montaigne îl generalizează în *Eseul despre educația copiilor*. Prin descoperirea propriei individualități, prin definirea autenticității, filosoful descoperă „*ființa umană deşartă, diversă, unduioasă*”.

[20] I, XXVI, p. 151.
[21] *Ibidem.*
[22] *Ibidem*, p. 136-137.
[23] III, IX, 946.
[24] II, I.
[25] II, XVI.
[26] II, I, 335.
[27] I, I, 25.

Ideea autoportretului ca *vanitas* ascunde smerenia filosofică, şi căutarea de sine ca modalitate de descoperire a autonomiei față de „bunii scriitori", a diferenței dintre „scriitorul lacom, care alipeşte în scrierile sale părți întregi din scriitorii cei vechi", şi scriitorul bun, care nu pune în lucrările sale „o singură vorbă străină"[28].

Pentru filosof, textul propriu este oglinda care surprinde adevărul despre sine, iar textul „bătrânilor neîntrecuți" o sursă inepuizabilă de comparație severă şi onestă, un fundal necesar descoperirii cusururilor „pe care asemuirea cu ei le scoate la iveală"[29]: „*Această lume mare, pe care unii încă o înmulțesc în felurite chipuri este oglinda unde trebuie să privim, ca să fim văzuți cum se cuvine"*[30].

Montaigne mărturiseşte că nu orgoliul este cel care îl împiedică să corecteze greşelile „să dreagă şi să cârpească textul", ci nevoia de a face deosebirea dintre acei filosofi şi el. Diferența, distanța de care Montaigne are nevoie, are o dublă semnificație:

- a smereniei filosofice („*față de acei oameni sunt atât de slab şi firav...*"[31]), şi

- a nevoii de autenticitate: „*cu toate acestea, las născocirile mele slabe şi nerăsărite aşa cum sunt...orice ar fi, şi oricare ar fi aceste nerozii, eu vreau să spun că nu am socotit să le ascund, precum nu aş ascunde un chip al meu chel şi cărunt, în care zugravul m-ar fi arătat cu obrazul meu, nu cu unul fără cusururi*"[32].

Textul filosofic, are o dublă semnificație: de oglindă (pentru sine), şi de lume (pentru relația cu ceilalți, cu trecutul), de loc al definirii autenticității filosofice, prin comparație cu „bunii scriitori".

În Eseul „*Despre inegalitatea dintre noi*"[33] Montaigne asociază cultul autenticității cu cel al distanței, utilizând argumentele lui Plutarh[34] şi Terentius[35]: „*Plutarh spune cândva că nu găseşte o atât de mare depărtare de la o lighioană la altă lighioană...hem! vir viro quid praestat?*[36]*... Şi sunt tot atâtea ierarhii ale minților, câte cuprinsuri fără număr sunt de aici, de jos, până la ceruri"*[37].

Montaigne stabileşte două posibile sisteme de referință a ceea ce este propriu, şi a ceea ce este împrumutat:

- o *scala mentis*, o ierarhizare impusă de gradele individuale de inteligență, şi

- o sumă de particularități, oferite nu de statura intelectuală, de calitățile noetice, ci de conjuncturile sociale: „*De ce n-am prețui un om pentru ce este al său? Are multă stare, un palat frumos, mare vază, atâta venit...toate acestea sunt în preajma lui, nu în el. Nu cumperi o mîță în sac. De ce când prețuieşti un om îl prețuieşti învelit şi împodobit?El nu ne arată decât părți care în nici un fel nu sunt ale lui, şi ne ascunde pe cele după care îi poți socoti cu*

[28] I, XXVI, 138.
[29] *Ibidem*.
[30] I, XXVI, 150.
[31] *Ibidem*.
[32] I, XXVI, 139.
[33] I, XLII, ed. cit., p. 257 şi urm.
[34] Plutarh, *Banchetul celor şapte înțelepți*, XIII; Pirus, VIII.
[35] Terentius, *Eunuchus*, act II, scena III, V.1; *Heautonmorumenos*, act I, scena III, V. 21. Eseul conține însă şi citate din Iuvenal, VIII,57, Horatiu, *Satire*, I, 2, 86, *Epistole* I, 12, 5; *Ode* II, 16, 9; Seneca, *Epistole către Lucilius*, 22; 76; *Thiestes*, act II, scena 1, V. 30; Ovidius, *Amores*, II, 19, 25.
[36] "Ce deosebire de la om la om"... Terentius, *Eunuchus*, act II, scena III, V.1.
[37] I, XLII, p. 257-258.

adevărat preţul său. Trebuie judecat prin el însuşi, nu prin veşmintele lui...Este el bogat din al său sau din străin?"[38]

Portretul real, al individului închis în sine însuşi- *in se ipso totus teres*[39], autonom, autentic, al omului stăpân asupra propriului univers, „el singur a sa împărăţie"[40], conturat cu vocabularul lui Horatius şi Plautus[41] este inspirat, aşadar, de galeria eroilor antici, în profund contrast cu „*grămada semenilor noştri, nătângă şi josnică, slugarnică, nestatornică, mereu purtată ici şi colo, dependentă cu totul de altul*"[42].

Filosoful construieşte un diptic identitar, format din portretul omului ideal, desprins dintr-un fundal antic: „*sapiens, sibique imperiosus; quem neque pauperies, neque mors, neque vincula terrent; responsare cupidinibus, contemnere honores; fortis, et in se ipso totus teres atque rotundus*[43]", aşezat în contrast cu o eboşă a prezentului, „nătângă, josnică, slugarnică"[44].

Montaigne aşează în dipticul identitar sinele autentic şi sinele fictiv, identitatea reală şi identitatea de rol, individul-personaj şi individul, „închis în sine însuşi", individul versatil şi individul autentic, „rotund şi neted ca un glob fără cusur".

Autorul *Eseurilor* face diferenţa între *scala mentis* şi *tumultus mentis*. *Scala mentis* defineşte inteligenţa verticală, autonomă, inteligenţa-axă a întregii personalităţi, sursă a originalităţii. *Tumultus mentis* este inteligenţa dominată de griji, temeri, patimi, etapă necesară in formularea opiniilor proprii.

Montaigne sugerează două sensuri ale itinerariului identitar:

- „*a merge pe urme, a ţine o cale croită şi a nu răspunde decât pentru tine însuţi*", un sens dependent de un orizont de semnificaţii, care are drept consecinţă un individualism autonom în relaţia cu prezentul, dar obedient faţă de trecut, care restrânge sfera responsabilităţii la sine; un individualism discret, căci „*este cu mult mai bine să asculţi în linişte decât să fii în fruntea treburilor*"[45], şi

- „*a fi călăuză*"- în sensul individualismului creator, cuceritor, tiranic care „*înfruntă şi calcă în picioare rânduielile obşteşti, care îşi îngăduie într-o cetate să facă tot ce îi place*"[46]. Pentru Montaigne, individualismul tiranic este un individualism al captivităţii „în propriile hotare", dar şi al dependenţei de un spaţiu exterior, de manifestare a impulsului de a cuceri şi stăpâni.

Montaigne pune în opoziţie un individualism autonom, al libertăţii interioare, obedient faţă de tradiţie, şi un individualism creator, tiranic, al captivităţii în propriile intenţii şi în

[38] *Ibidem*, p. 258-259.
[39] Expresie împrumutată din *Satirele* lui Horatius, II, 7, 83.
[40] I, XLII, p. 259.
[41] Supra, nota 45.
[42] I, XLII, loc. cit.
[43] înţelept, stăpân pe sine, astfel ca nici sărăcia, nici moartea, nici sclavia să nu-l sperie, să se împotrivească patimilor, să dispreţuiască onorurile, puternic, închis în el însuşi, şi rotund . Apud Horatius, *Satire*, II, 7, 83. Metafora omului rotund ca o sferă este însă de origine platoniciană; Platon *Symposion*, 205 e, traducere, studiu introductiv şi note de Petru Creţia, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 130.
[44] I, XLII, p. 259.
[45] *Ibidem*, p. 260.
[46] *Ibidem*, p. 263. Definiţia tiranului este de influenţă platoniciană. Platon, *Gorgias*, traducere de Cezar Papacostea, Editura Pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968.

propriile fapte: „*când îi vezi pe ai noştri (regi) singuri la masă, împresuraţi de atâţia alţii care îi privesc, ai mai multă milă de ei, decât dorinţă de a fi în locul lor"*[47].

Autenticitatea are ca primă sursă captivitatea în sine, autosuficienţa exprimată prin metafora platoniciană a individului „rotund şi neted ca un glob fără cusur".

O a doua sursă a autenticităţii ar fi captivitatea danaidică, ritmicitatea apropierii şi distanţării de trecut, modalitatea de împrumut şi regândire a vechilor înţelesuri, a vechilor idei filosofice.

O a treia sursă ar fi captivitatea socială, nevoia de reformare a societăţii conform viziunii cuceritorului.

Filosoful distinge între o solitudine confortabilă, sinonimă cu retragerea în propriul univers, în „sinele rotund", şi solitudinea impusă de o anumită conjunctură socială, solitudinea- tribut al individualismului tiranic; între solitudinea asumată ca formă de libertate, de autonomie faţă de spaţiul exterior dezamăgitor, şi solitudinea ca moment al ritualului puterii. Montaigne evocă lamentaţia regelui Hieron, personajul lui Xenophon din drama *Tiranul*, care „*se plânge că este lipsit de prietenia şi legătura dintre inşi...căci ce dovadă de iubire şi bunăvoinţă poţi culege de la cel care vrând-nevrând îmi datorează tot ceea ce el poate fi? Nimeni nu mă urmează din prietenia care ne leagă, căci nu poate fi legătură de prietenie unde e atât de puţină apropiere şi potrivire"*[48].

Diferenţa dintre solitudine ca anahoreză şi regăsire de sine şi solitudinea tumultoasă a eroului cuceritor este evidentă în povestea lui Diocleţian, evocată de Crinitus[49], pe care Montaigne îl parafrazează. Retras din treburile publice „*în tihna unei vieţi fără strălucire*" şi nevoit să îşi reia, după o vreme îndatoririle publice, împăratul se confesează curtenilor care îl rugau să se întoarcă: „*dacă aţi fi văzut frumoasa rânduire a copacilor pe care i-am sădit cu mâna mea, şi frumoşii pepeni pe care i-am semănat, nu v-aţi fi apucat să-mi cereţi acest lucru"*[50].

Montaigne foloseşte parabola istorică cu scopul evident de a insera valoarea parenetică a trecutului în prezentul dezamăgitor. Filosoful danaidic caută experienţa trecutului şi o aşază în hotarele unui prezent descumpănitor. În *Eseul despre subtilităţile vane*[51] reia monologul asupra relaţiei dintre autenticitate şi inautenticitate din două perspective noi:

- a inteligenţei practice puse în slujba binelui subiectiv, deturnând astfel conceptul de *fronesis* de la sensul său clasic, iniţial. Schimbarea de sens este uşor de motivat, deoarece Montaigne îşi mărturiseşte în I, XXVI, „nesupunerea" faţă de „învăţătura lui Aristotel"[52], povestind cu maliţiozitate despre un om cumsecade, din Pisa, „*atît de supus lui Aristotel, încât pentru el era cuvânt de Evanghelie, astfel încât căutarea oricărui adevăr nu putea fi decât potrivit doctrinelor aristoteliciene. Acest fel de a gândi, a făcut cam prea multă vâlvă, şi fiind prost înţeles, a fost dus cu mare alai la Inchiziţie, la Roma*"[53];

[47] *Ibidem*, p. 264.
[48] *Ibidem*.
[49] *Comentarius de honesta disciplina*, XIII, 8.
[50] I, XLIII, p. 265-266.
[51] I, LIV, p. 303-306.
[52] I, XXVI, p. 143.
[53] În acelaşi *Eseu* notează: "o suta de învăţăcei au căpătat boli lumeşti înainte de a citi învăţătura lui aristotel despre cumpătare...", p. 155, iar la începutul aceluiaşi Eseu mărturiseşte că "nu şi-a ros unghiile tocind pe Platon şi Aristotel". *Ibidem*, p. 137.

- a falsei autenticităţi, consecinţă a orgoliului sau a nevoii de nou[54]: „*sunt unele isteţimi uşuratice şi vane, prin mijlocirea cărora oamenii caută sa-şi facă nume bun: ca poeţii care fac lucrări întregi de versuri începând cu aceeaşi literă*”.

Textul are aspectul unei înşiruiri de *apophtegmata*[55] împrumutate de la antici[56] cu scopul de a argumenta utilitatea dezvăluirii oneste de sine: „ şi culmea frigului şi culmea căldurii ard la fel”, „romanii purtau aceleaşi haine ca şi la sărbătoare”, „înţelepţii poruncesc şi înfruntă răul, ceilalţi nu-şi dau seama de el”[57].

În *Eseul despre subtilităţile vane*, treptele autenticităţii sunt conturate pornind de la exemplul creştin:

- prima treaptă este „a celor puţin iscoditori”, obedienţi faţă de tradiţie, din smerenie sau ignoranţă; curiozitatea ca vehicul al originalităţii este o temă comună lui Pico şi lui Montaigne[58];

- treapta de mijloc, a celor care greşesc prin superficialitate, şi prin dispreţ faţă de o anumită tradiţie intelectuală: ”*ei urmează înţelesul care se iveşte cel dintâi, şi socotesc drept sărăcie a duhului şi prostie la noi, cei rămaşi la vechea statornicire, fără a fi fost urmaţi prin învăţătură*”[59];

- cercetătorii, „capetele luminate” care înţeleg textul *Scripturilor* în profunzimea acestuia, filosofii „cu firi luminate, cunoscători ai ştiinţelor folositoare”.

- Filosoful descoperă, însă, şi o treaptă intermediară: cea a gânditorilor „prinşi între stări”, în rândul cărora mărturiseşte că se află, fără ştiinţă de carte şi fără a-şi putea depăşi condiţia: „*corciturile care au dispreţuit starea dintâi, şi n-au ajuns până la ceilalţi, şezând între două luntre, cum sunt eu şi mulţi alţii, sunt primejdioase, nătângi şi neastâmpărate”*[60].

Montaigne se consideră a fi o excepţie: dependent de prima treaptă, „şezând între două luntre”, „pe tărâm de mijloc”[61] captiv între nevoia de autenticitate (lipsa ştiinţei de carte este explicată ulterior, în *Eseul despre cărţi*[62], ca amnezie filosofică, detaşare de orice text cunoscut), şi relaţia consecventă cu tradiţia: „*de aceea, întrucât mă priveşte, mă ţin cât pot de cea dintâi stare, de unde în zadar încercat-am să ies”*[63].

Autorul *Eseurilor* propune o nouă definiţie a filosofului danaidic, dominat de un impuls tanantiodromic[64], oscilând între nevoia de a explora tradiţia şi nevoia de autenticitate, între nevoia de independenţă în interpretarea textelor şi teama de kakodoxie[65], între nevoia de a cita „cărturarii de seamă”[66] şi propria experienţă. Filosoful danaidic nu comunică opiniile altora, ci se comunică pe sine: „*Aici sunt năzăririle mele, cu care nu mă străduiesc să aduc lucrurile la cunoştinţă, ci pe mine însumi”*[67].

---

[54] I, LIV, p. 303.
[55] Pilde.
[56] Plutarh, *Opiniile filosofilor*, IV, 10.
[57] I, LIV, p. 304.
[58] *Ibidem*, p. 305.
[59] *Ibidem*.
[60] *Ibidem*, p. 305.
[61] *Ibidem*, p. 306.
[62] II, X.
[63] I, LIV, p. 305.
[64] De întoarcere constantă la sine.
[65] Opinie greşită, falsă.
[66] II, X, *Despre cărţi*, p. 393.
[67] *Ibidem*.

În definiția lui Montaigne, filosoful anagnost nu este cel care vizitează familiile filosofice şi îşi aduce contribuția proprie adăugând ceva nou, îmbogățind gândirea filosofică cu propriile opinii (ca în definiția ingeniozității din *Discursul* lui Pico dela Mirandola *asupra demnității umane*), ci filosoful care citeşte şi uită[68], care nu împrumută[69] un subiect decât pentru a-i descoperi un înțeles nou, pentru a-şi suplini „slăbiciunea vorbirii şi a simțirii”[70] sau pentru a-şi arăta admirația față de scriitorii antici[71]: „*Să se vadă în cele ce iau cu împrumut, dacă am ştiut alege ceea ce dă la iveală spusa mea; căci pun pe alții să spună ceea ce nu pot eu spune atât de bine, din slăbiciunea vorbirii sau a simțirii mele. Nu număr împrumuturile făcute de mine, le cântăresc...Din adeveriri şi arătări pe care le strămut pe tărâmul meu şi le topesc cu ale mele, cu bună ştiință am ascuns uneori întocmitorul, ca să țin în frâu încumetarea acelor pripite judecăți care se reped pe orice scriere”.*

A cântări împrumuturile înseamnă a stabili suma textelor paradigmatice, care au, pentru filosof valoarea tradiției față de care îşi declară fidelitatea. *A cântări, a strămuta, a topi*, sunt verbele unei alchimii filosofice creatoare de nou. „Tărâmul meu”, „cuprinsul meu” înseamnă pentru Montaigne delimitarea de sine în raport cu marea tradiție filosofică antică, simultan cu asimilarea selectivă, *topirea* ideilor necesare filosofului în încercarea de a se comunica sincer pe sine.

Bibliografie

Montaigne, Michel, *Eseuri*, traducere Mariela Seulescu, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1966.
Montaigne,Michel, *Oeuvres complètes* , Éditions de Seuil, 1967.

Notă: izvoarele antice citate în notele de subsol sunt cele indicate direct sau indirect de Michel de Montaigne în textele *Eseurilor*, şi din acest motiv nu au fost incluse în bibliografia generală a articolului.

[68] II, X, p. 393 în ed. cit.
[69] I, XXVI; III, XII.
[70] II, X, 394.
[71] *Ibidem*.

POSTMODERN METAFICTIONAL DECONSTRUCTIONS AND RECONSTRUCTIONS IN DORIS LESSING'S *THE GOLDEN NOTEBOOK*

Anca GEORGESCU, Assistant Professor, PhD, "Valahia" University of Târgovişte

Abstract: The prevailing critical reading of The Golden Notebook sees it as a novel in which Doris Lessing works through her changing attitudes towards fiction, and which challenges her previous reliance on realism as a favoured form, both aesthetically and politically.
This article will argue that Lessing critiques the postmodernist rejection of the politically committed text, by embodying the dilemma of representation at the heart of this rejection in the very structure of her novel. I suggest that she does so first, through the construction and subsequent fragmentation of a succession of modes of, or possibilities for representation; and second, through the structural performance of a rhetorical openness and repudiation of narrative and critical resolution. Thus, the text represents Lessing's critical and philosophical investigation into the nature of fiction itself and the relationship between literary form and politics. In this sense, drawing on Patricia Waugh and Linda Hutcheon's theories of metafiction, I will demonstrate that The Golden Notebook is a metafictional text, a form of writing that is presented as fiction, and operates as fiction, but simultaneously pursues a critical exploration of the nature of fiction and the mechanism by which a novel communicates its meaning in a specific cultural environment.
The analysis will conclude that in The Golden Notebook, Lessing has deconstructed not only established narrative and aesthetic forms, but also language and writing itself, as well as the role of the author.
The multiple versions of events and characters suggest that the only means of representation is through a plurality of interpretations, none of which being privileged over the others. The novel thus questions and disrupts the established status of fiction, of the author, and of conventional expressive representation.

Keywords: Metafiction, representation, authorship, politics, realism, parody.

The publication of *The Golden Notebook* in 1962 marked the change of direction which took place before Doris Lessing finished writing the *Children of Violence* sequence. The search for a different method to communicate the complex nature of consciousness itself led Lessing to change the form of her fiction in order to conceptualize that subject. Thus, from the dust jacket of the original British edition of *The Golden Notebook*, we learn about the author's intention to 'break a form; to break certain forms of consciousness and go beyond them'. In that statement Lessing refers to the tradition of the narrative form, which, she had admitted after writing five conventional novels, was inadequate to express her particular vision. She also states her view on the relationship of the mind to reality. Those shifts appear in the earlier fiction as well, in her examination of the relationship between perception and experience. With *The Golden Notebook*, the author continues to break through forms of consciousness, while expressing her discoveries in narrative structures.

The Golden Notebook is often considered one of Lessing's best works, because of the "...immensity of its conception, its formal intricacy, the inclusivity of its concerns, its historical accuracy, the intellectual capacity of its protagonist, and above all the fact that the

entire book asserts that the 'filter which is a woman's way of looking at the world has the same validity as the filter which is a man's way'" (Pickering 3).

Although *The Golden Notebook* can, and has been, interpreted from various perspectives – feminist, socialist, psychoanalytic, among others – it is also a clear example of postmodernist writing, both thematically and in terms of the literary techniques it employs.

The prevailing critical reading of *The Golden Notebook* sees it as a novel in which Lessing works through her changing attitudes towards fiction, and which challenges her previous reliance on realism as a favoured form, both aesthetically and politically. The novel has been seen as both a turning point, and a break in Lessing's experimentation with fictional forms, in which her views on the ideological implications of fiction first undergo a crisis, then a reformation into a new style of writing. These are the points of view expressed by Ruth Whittaker, Jeannette King and Betsy Draine, and I agree to it. Out of the three critics, Draine seems to be the most radical, since she proclaims Lessing to be a 'novelist utterly hostile to modernist values and achievements' (Draine 31). Here Draine implicitly rejects Lessing's engagement with realism. For me, the text represents Lessing's critical and philosophical investigation into the nature of fiction itself and the relationship between literary form and politics. In this sense, *The Golden Notebook* is a metafictional text, a form of writing that is presented as fiction, and operates as fiction, but simultaneously pursues a critical exploration of the nature of fiction and the mechanism by which a novel communicates its meaning in a specific cultural environment. With *The Golden Notebook*, Lessing not only questions realism, but also deconstructs it. Through the character of Anna Wulf, Lessing questions the appropriateness of realist forms to represent the fragmented nature of modern reality (which she had come to believe was unrepresentable), and the crisis of belief for intellectuals on the New Left.

In abandoning conventional narrative, *The Golden Notebook* also explores the relationship between language and ideology and the possibility of a new literary form. The novel suggests that, before she can create a new kind of novel, Anna, the artist with a writing block, must not only accept that 'words are faulty and by their nature innacurate' (653), but also accept the challenge of finding another way to use language. Lessing is aware of the inherent instability of language, as well as of the necessity of using language if she is to communicate with her readers. Thus, *The Golden Notebook* necessarily uses language even if it simultaneously calls this language into question.

The situation in Lessing's writing is now similar to that described by Jean Francois Lyotard in *The Postmodern Condition*. He characterizes post-modern art thus:

> The postmodern would be that which, in the modern, put forward the unpresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentation, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unpresentable. A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules, and they cannot be judged according to a determining judgment, by applying familiar categories to the text or the work. Those rules and categories are what the work of art itself is looking for. (Lyotard, in Patricia Waugh, *Postmodernism* 124)

This extremely rich novel accommodates all of Lyotard's 'demands': there is no ideal form, although the protagonist, Anna Wulf, a writer, struggles with 'form' and coherence; there are no pre-established rules. 'Philosopher' Doris Lessing denies her readers all comfort.

Clearly, a work of the scope of *The Golden Notebook*, which tries to portray the 'intellectual and moral climate' (*Preface* to *The Golden Notebook* 472) of our time, provides ample material for critical studies.

My aim here is to analyze the metafictional techniques she has used and the formal experiments she has undertaken. If I must necessarily leave out a great deal that is important in the novel, I think, however, that my restricted approach is legitimate, because it focuses on precisely that aspect of the novel which was of the greatest importance to its author: the way in which it 'talks through its shape' (*Preface* xix).

In *The Golden Notebook* she takes the novel form apart in order to see how far, if at all, fiction is capable of telling the truth. One of the problems examined in the novel is the writer's block, the cessation of artistic creativity. Lessing considers not only the psychological features of this condition, but also the technical ones. Is it possible that the form of the conventional novel can hinder the writer who wishes to express the irrational and the unconventional? How can an art form, which is a set of conventions, capture the chaos of the contingent world? Should a novel attempt to mirror the world, or should it create its own universe? Is creation without recreation possible?

In *The Golden Notebook*, Doris Lessing acknowledges this difficulty, and sets out to free Anna's creativity through her exploration of the novel form. Now Lessing writes a metafictional work, in which she explores what Patricia Waugh named 'a theory of writing fiction through the practice of writing fiction' by questioning thematically and formally the nature and function of the novel. Through her fictional character-narrator Anna Wulf, she openly questions how narrative assumption and conventions transform and filter reality, trying to prove that no ultimate truths or meanings exist. Thus, metafictional ploys such as framing narratives, parody, multiple discourses, seem to be the only tools Lessing can make use of to answer the intricate questions that have loomed large in her literary quest. The form of this novel is very complicated and even Lessing's comments in her *Preface* do not seem to help the reader much.

The structure of the novel itself challenges many of the conventions of the realistic novel. The frame is a novella, written primarily about a main protagonist, Anna Wulf, and her friend Molly. There are five installments of this novella, entitled *Free Women*. The novel is interspersed with a series of notebooks written by Anna. The Black Notebook is a record of various aspects of Anna's bestselling first novel, *Frontiers Of War* – the raw material, financial transactions and critical commentaries. The Red Notebook documents Anna's involvement with the British Communist party and her various political activities. The Yellow Notebook is a 'romantic novel' called *The Shadow of the Third*, written by Anna; the life of its protagonist, Ella, Anna's alter ego, mirrors aspects of Anna's own life. The Blue Notebook, a diary (Anna's attempt at a 'factual', 'objective', account of her life), explores her ideas regarding art and writing, and their relationship to concepts such as 'truth' and 'reality'. All of these notebooks represent different aspects of Anna's life; she separates them in an

attempt to understand herself and the apparent chaos of her life, and more practically, to overcome her writer's block.

Anna has written one novel, *Frontiers of War*, and is obsessed with what she calls its 'lying nostalgia' (70). She has decided never to write again, because she 'no longer believes in art' (232). She repeatedly comments on the limitations of the traditional novel, on the impossibility of conveying 'reality' through that form. Anna is aware that the only 'reality' the individual can be sure of is his or her own perception: for the modern writer, as Lessing herself puts it, there is 'no way of not being intensely subjective' (*Preface* xviii). The notebooks are intended to record Anna's 'subjectivity', that is why she writes part of her diary as factually as possible, in order to see if the plain facts are nearer to the truth than the carefully shaped material that goes into the novel.

The *Blue Notebook* represents an attempt to come closer to objective 'reality', but this raises doubts and questions about the 'reality' of the Notebooks themselves. They emphasize the division of Anna's personality; it is almost as if she were four different persons, adopting a persona to suit each one.

Metafiction pursues such questions through formal self-exploration, drawing on the traditional metaphor of the world as a book. Patricia Waugh, in the article 'What is Metafiction and Why Are They Saying Such Awful Things About it?', comments that if our knowledge of this world now seems to be mediated through language, then literary fiction (relying entirely on language) becomes a useful way of investigating the construction of 'reality' itself. Language, she further explains, has the role of exploring the relationship between the world of fiction and the world outside fiction.

The metafictionist, mentions Waugh, 'is highly conscious of a basic dilemma: if he or she sets out to 'represent' the world, he or she realizes fairly soon that the world, as such, cannot be 'represented'. In literary fiction it is, in fact, possible only to 'represent' the discourses of that world'. (Waugh, *Metafiction* 3)

Lessing always uses language as a theme in her fiction; her narrators often view language from a Marxist perspective: one that unmasks language as the partner of oppressive and lying ideologies.

The Golden Notebook is central to Lessing's work for both thematic and formal reasons. Thematically, the novel documents – through the figure of Anna Wulf – Lessing's disillusion with, and ultimate rejection of the Marxist metanarrative. For Lessing, this loss of faith in politics, which led to an increasing awareness of social fragmentation and alienation, had a direct effect on the novel's form. In *The Golden Notebook*, convinced that the realist novel can neither evoke nor encompass the chaotic nature of contemporary society, she explores the formal consequences for the novel genre of the collapse of the ideology that, for her, had primarily underpinned it. This novel, which marks a shift in her fiction from a realist writer with strong socialist beliefs to an experimental writer with little faith in politics, not only documents the breakdown of the Marxist metanarrative thematically, but also structurally.

Her attempt to portray contemporary English society panoramically, 'in the way Tolstoy did it for Russia, Sthendal for France' (*Preface* xv), becomes an account of social and psychological breakdown. In the opening chapter, Anna Wulf observes that, 'the point is, that as far as I can see, everything's cracking up' (25), and the rest of the novel exhaustively

describes the various areas of social life in which this 'crack up' is evident: the alienation of people from themselves and from one another, the ineffectuality of the individual in the face of world-scale problems, such as poverty, famine, and war; gender conflict; class struggle and madness.

The novel goes on to consider at some length, the failure of a single world view to encompass the whole of the twentieth-century reality. Both Anna and her creator have a particular world view in mind, the orthodox Marxism of the mid-1950s, which is thoroughly repudiated as Anna herself moves toward 'crack-up', precisely because it fails to stand for 'the whole person, the whole individual, striving to become as conscious and responsible as possible about everything in the universe' (360). But the critique of ideology in this novel goes much further, beyond narrowly Marxist principles to the more general set of presuppositions governing Western culture in the modern period, ultimately addressing the assumption that any world view can be adequate, that reality is the sort of thing that can be held together as a unified whole.

This assumption was what Lessing had found most congenial in Marxist aesthetics; she stated it in her 1957 essay *A Small Personal Voice*, in which – it is worth reminding – she made unity of vision the hallmark of the novels she termed 'the highest point of literature,' the classics of nineteenth-century realism. *The Golden Notebook*, however, is the counterpoint; Lessing, through Anna, expresses thus her disillusion with both realism and the notion of an encompassing view of life. Aiming to 'break a form' and 'certain forms of consciousness', Lessing 'commits' herself to fragmentation and discontinuity. For despite the rhetoric of wholeness informing this encyclopaedic novel, her emphasis is on the complexity of experience, its difficulty to integrate, the difficulty of achieving coherence without inevitably succumbing to reduction. As a consequence, discontinuity achieves a significance that does not allow it to be simply subsumed under a higher unity; fragmentation, gaps, and lapses are precisely what allow for the unexpected.

Anna perceives the events of the post-war period as 'a record of war, murder, chaos, misery' (251). She herself functions as a microcosm, and her internal conflicts and eventual healing through psychological disintegration are synonymous to the reality of the world in which she lives.

The Golden Notebook does not, however, delight in despair, for its reason is to work through the chaos and to go beyond it. As Lessing observes in her *Preface*, 'the essence of the book, the organisation of it, everything in it, says implicitly and explicitly, that we must not divide things off, must not compartmentalise' (*Preface* xv). But in an effort to resist the pull of madness and the dissolution of the self in chaos, Anna can only maintain a hold on reality by dividing her experience into four categories. The four notebooks are, in short, an admission of defeat. Contributing to Anna's writing block by consuming her creative energy, they also disclose her inability to perceive herself and her society holistically. In order to heal herself, to put 'all [her] self in one book' (585), she must succumb to temporary madness in the Golden Notebook. By doing so, she overcomes her creative impasse and gives us *The Golden Notebook*, which contains both the orderly parodic frame *Free Women*, and the disorderly notebooks.

Two interrelated concerns underpin *The Golden Notebook*'s structure: first, it dramatises Lessing's conviction that the fragmentation of society is such that it cannot be

contained by traditional novelistic forms; second, it investigates the collapse of Marxism, which for Lessing was an ethical concern. It suggests that, with its dissolution, no systematic world-view is possible any longer. These twin concerns undermine Lessing's faith in the realist novel.

The text disrupts the coherent world-picture of realist writing both thematically and structurally. The notebooks allow Anna to hold herself together, but they also enable her to control her impulse to fictionalize her experience. She fears that her tendency to turn everything that happens to her into a story pushes her out of reality. For example, *Frontiers of War*, her one successful novel, was written out of a nihilistic self-disgust that she repudiates, yet she fears that she requires this very emotion in order to write. Similarly, her fictional double, Ella, allows her to face repressed facets of her own psyche, yet at the same time threatens to obscure others:

> It struck me that my doing this – turning everything into fiction – must be an evasion… Why do I never write down, simply, what happens? Why don't I keep a diary? Obviously, my changing everything into fiction is simply a means of concealing something from myself. (232)

The notebooks reveal the contradictory nature of Anna's self. On the one hand, while disclosing her fragmented existence, they protect her from collapse into chaos and madness. On the other hand, fictionalizing of her experience allows her to perceive it in terms of distorting patterns.

Surrounding the chaos of the four notebooks is still another fiction, *Free Women*. What initially appears to be the truth about Anna's life, the genuine account of her experience, turns out to be a novel within a novel, which is written by Anna herself. It is, in short, one more reworking of the material that has gone into the notebooks. Furthermore, it is soon apparent that *Free Women*, with its ironic title, its conventional narrative structure, its tidy dialogue and its flat tone, is a parody of realist writing. The reader thus suffers a double shock – he/she realizes not only that the supposed 'reality' of *Free Women* is actually fiction, but also that it is a critique of fiction.

The Golden Notebook is a metafictional text that is constructed out of, and through, the interaction between its constituent parts, the notebooks and their outer frame, *Free Women*. Patricia Waugh defines the genre as 'fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality' (*Metafiction* 2). According to Waugh's definition, *The Golden Notebook* is clearly metafictional. Moreover, it combines its metafictional elements with its political concerns. As Jenny Taylor notes, it is 'an explicitly political novel which contains within it a discussion of its own position and status as a cultural object' (Taylor 13).

The notebooks and the parody that summarizes them offer parallel accounts of the central problems raised by the novel as a whole, but no single part of the text can resolve these problems. Furthermore, by dividing each notebook into four segments and by framing the resulting four blocks (each of the four segments) with five chapters of *Free Women*, the text disrupts perspective, linear chronology, and authorial omniscience. Every chapter of *Free*

Women is followed by four notebooks, each dealing with the same time interval, but from a different viewpoint, which ensures that the complex reality portrayed remains open-ended. As Roberta Rubenstein has suggested, the novel's structure forces the reader 'to consider the simultaneity of events described from several perspectives as if at once' (90) and to realize that its different sections function as 'fictional variations on equivalent themes' (Rubenstein 102).

Thematically the novel works on many levels. As Greene observes, the central question posed by *The Golden Notebook* is, '.... how [do we] oppose a system by means of linguistic and literary conventions that have been forged by that system...' (Greene 106). It also asks the questions 'how can literature be truthful; how can writing accommodate experience; how can language still communicate when the world is turned upside down' (Cheng 80). Danziger also suggests that, '[*The Golden Notebook*'s] explicit subject is the play of overlapping paradigms: both its form and content are resolute attempts to come to terms with multiplicity and fragmentation' (Danziger 47).

In the *Preface* to *The Golden Notebook*, Lessing states that 'the essence of the book, the organization of it, everything in it, says implicitly and explicitly, that we must not divide things off, must not compartmentalise' (x). However, Anna Wulf's segmentation of her life has limited her development as an artist, and the breakdown she suffers during the novel is one of boundaries, categories, and language.

Anna's writing block is related to her personal sense of alienation, but cannot be explained by it alone. To speak of her struggle to write in terms of a personal block is to dismiss the issue, to imply that it is Anna's problem rather than a social one. This is misleading, for Anna's refusal to write stems from deeply held reservations about the validity and meaningfulness of art in the post-war world. She is experiencing a creative drought, which manifests itself in her personal inability to write, but its origin is social. Anna has not so much lost the power to produce novels, as she has lost faith in their relevance. There are two reasons for this: she fears that to write while society faces problems that may lead to its collapse is an abdication of responsibility, a turning away to the consolation of art. She fears that society has become chaotic and horrifying. Literature, she believes, should engage social reality, should get involved in the conflicts of its time, and not evade them. This view, which is a plea for commitment in art, contains the seeds of Anna's crisis. To believe in committed art, the writer must be confident that society can be improved and that art, by provoking people to think, can play a role in changing it for better. But Anna's confidence in political solutions to social problems has been destroyed. She fears, moreover, that the death instinct is flourishing, and that literature is powerless to oppose it.

In *Free Women 1* Anna explains to Molly that she cannot write because she thinks that 'the world is so chaotic, art is irrelevant' (60). She informs Mrs. Marks that although she is not suffering from a writer's block, she 'no longer believe[s] in art' (235). Whereas her analyst persistently interprets Anna's problems in terms of personal neuroses, refusing to accept that their causes are largely social, Anna focuses on this latter dimension. Why does Mother Sugar not understand, she asks, 'that I can't pick up a newspaper without what's in it seeming so overwhelmingly terrible that nothing I could write would seem to have any point at all?' (252). Anna's torments derive from her passionate empathy with suffering and

oppression. She is paralyzed at the thought that her failure to participate in social struggle means that she has abandoned it.

Moreover, her suspicion that literature is irrelevant to post-war life relies on her inability to find a literary form that could evoke reality. There are three reasons for this: first, she believes that language itself is decaying; second, she sees fiction as distortion and evasion; third, she rejects as corrupt the creative spirit in herself that enables her to write what she feels is genuine literature.

The Golden Notebook challenges the notion that language has the capacity to contain 'reality'. Metafictional texts, observes Patricia Waugh, 'often take as a theme the frustration caused by attempting to relate their linguistic condition to the world outside' (Waugh 53-4).

As Anna's personality loses coherence, her belief in language's ability to convey meaning fades. She says:

> I am in a mood that gets more and more familiar: words lose their meaning suddenly. I find myself listening to a sentence, a phrase, a group of words, as if they were a foreign language – the gap between what they are supposed to mean, and what in fact they say seems unbridgeable. (299)

This also echoes Derrida's theory that there is a 'meaning-creative' gap between words (as signifiers) and the reality/objects they are trying to depict.

Anna perceives a growing gap between language and reality. Language seems to be dissolving; it is sub-dividing into specialised discourses, losing its comprehensiveness and, as such, it is unable to evoke the fragmentation of the world without disintegrating. This partly results from a misuse of language that discloses a failure of the intellect and the imagination, a refusal to face a changed reality with fresh eyes and explain it anew. People seem to be trapped in old modes of thought, and they search neither for new explanations, nor for a living language in which to couch them. This leads to disturbing ambiguities. Anna cannot frequently decipher a writer's intentions, cannot decide whether works are serious, humorous, or parodic. Their lifeless, imprecise language furnishes too few clues as to their meanings. She comments that, 'It seems to me this fact is another expression of the fragmentation of everything, the painful disintegration of something that is linked with what I feel to be true about language, the thinning of language against the density of our experience' (298). Not only is she commenting here on the fact that language no longer seems to have the capacity to reflect or capture 'reality', but it is also a comment on the way 'grand narratives,' such as Communism, lose meaning when the language they employ turns into jargon. This also results in language becoming a kind of 'surface without depth'. Anna eventually concludes that her writer's block is a direct result of this loss of meaning. She reads her diary entries and finds herself 'increasingly afflicted by vertigo':

> I am increasingly afflicted by vertigo where words mean nothing. They have become, when I think, not the form into which experience is shaped, but a series of meaningless sounds, like nursery talk, and away to one side of experience... the words dissolve, and my mind starts spawning images which have nothing to do with the words, so that every word I see or hear seems like a small raft bobbing about on an enormous sea of images. So I can't write any longer. (452)

Yuan-Jung Cheng, in *Heralds of the Postmodern: Madness and Fiction in Conrad, Woolf and Lessing* (1999), links Anna's description of language to a generalised postmodern mood, suggesting that, 'As the change of the world is paradigmatic, so the traditional dualistic, hierarchical basis of representation must be subverted. Consequently, language becomes misleading, doomed to confusion or self-contradiction. Language turns schizophrenic, self-alienating. (Cheng 85)

The 'mood' of the age is a strong theme in *The Golden Notebook*. Draine describes this 'mood' as 'a paralysing fear of the formlessness of the present, a despairing sense of emptiness and futility... The postmodern sensibility is that of Anna Wulf' (Draine 87). Although Anna has visions of '...a life that isn't full of hatred and fear and envy and competition every minute of the night and the day...' (463), her perception of the age as one of violence, fragmentation and anxiety also carriers '...at times the implication that mental breakdown may be the only appropriate response to the condition of living in the twentieth century' (Alexander 85).

Anna recognizes that formlessness may lead to the dissolution of the self. She also realizes that just as the personality is 'nothing' without form, so too is art. Yet her fear of form's limitations plagues her. Throughout the notebooks, she distinguishes between fact and fiction, which she translates into a distinction between truth and fiction. Fiction, she decides, falsifies reality. It does not convey the simple truth of events, does not evoke them as they happened, but interprets them, dresses them up, adds to them. Fiction alters reality; it does not represent it.

In a style of metafiction that questions realist form and its ability to produce meaning, the complex structure of *The Golden Notebook* foregrounds its textuality, its status as a material artefact.

This conclusion prompts Anna into an investigation of the possibility of recording 'real' experience and the ideological grounding of the realist mode. For Anna, realism has to be able to represent actual events and relationships truthfully. But her self-reflexive response to her writing begins to question the precise nature of experience and truth when it is filtered through writing. To investigate this process, Anna tries to re-write the source material of her novel as truthfully as possible, in an attempt to overcome the false emphasis she now recognizes that her novel placed on events. She writes, after mock-reviewing her novel, that 'the emotion it came out of was something frightening, the unhealthy, feverish, illicit excitement of war time, a lying nostalgia, a longing for licence, for freedom, for the jungle, for formlessness' (82). While showing the psychological impulse behind the writing, this passage also suggests the historical and ideological contexts informing the writing of her novel. What this has produced is a 'lying nostalgia' rather than the truth. This conclusion also forces Anna to question critically the basis on which a committed literature might be produced. How can committed literature be sure that it escapes the false consciousness that the dominant ideology produces at its moment of construction? Anna now sees that *Frontiers of War* is an example of false consciousness which causes her to ask, 'Why a story at all – not that it was a bad story, or untrue, or that it debased anything. Why not simply, the truth?' (81-2); she makes a distinction between the truth of her experience and her moulding it into literature. It is interesting to note, however, that although she contrasts 'story' with 'truth,' as

though they were complete opposites, she admits that her story was not 'untrue.' She senses, in short, that her view of truth and fiction as opposites is simplistic. Yet she is unable to move beyond it. She is caught between her desire to capture the truth, to portray reality exactly, and her awareness that literature cannot avoid being the expression of an individual artistic vision that gains its power from the subjective shaping that creates it.

This discrepancy constitutes a large part of Lessing's achievement. She creates a character who articulates the major artistic questions that torment Lessing herself. By paralyzing Anna, Lessing frees herself. Anna's private, hidden outpourings become Lessing's public, open art-work. By making *The Golden Notebook* an account of why it could not be written, the text gets written, and it also manages to include the very complexity and richness of detail that were apparently preventing it from coming into being. This is the beauty of the narrative structure, the reason why it does indeed 'talk through the way it [is] shaped' (*Preface* xix). Anna is blocked, but writes voraciously; she is publicly silent, but privately clamorous. Through the text's ingenious construction, this paradox becomes Lessing's equally paradoxical 'wordless statement' (*Preface* xix), a book that says what it apparently cannot say, disclosing chaos and despair, without giving in to them.

What Anna discovers is that writing the truth is far from a simple process, and is inevitably caught up in the ideology of the form in which one chooses to write. Truth thus becomes contingent and dependent on the way in which it is presented. By focusing on the process of turning experience into fiction, she discovers the contradiction out of which realism is born.

The Golden Notebook is partly the account of Anna's growing realization that fiction and truth are not opposed, that, although fiction does not reproduce reality, it can approximate it. She understands that she cannot 'cage the truth' (632); she can merely disclose it. Anna's revelation relies on Lessing's challenging part of the Leftist thinking as to the role of committed literature and its realist form. This is a critical point for Anna in terms of realism. More importantly, it registers a crisis in the ability of literature to act politically, as committed aesthetics.

The notion that truth has become alien to the forms originally created to express it is analogous to the notion, also pervasive in the novel that history no longer allows for Marxist interpretation. In both instances there is an apparent paradox: reality and realism are not compatible; historical developments have rendered the historical view point obsolete. In both instances, the containing form – realism, Marxism – has become irrelevant because of a resistance on the part of the real, of history to being contained. *The Golden Notebook* refers to this as crack up, fragmentation, or chaos.

In *The Golden Notebook*, Lessing chose to build on a metafictionally split consciousness, by incorporating the dialogue about stories and truth into what is after all another story. She was using the established form in order to comment on its own limits. She also tried to invent a form that could accommodate the 'cracked' and 'split' characters she was interested in depicting.

Anna/Lessing writes *The Golden Notebook* as her own approximation of reality, making the chaos of her private life a homonym for that of the world. She turns chaos into art through a heavily artificial structure – which reveals the arbitrariness of structure in the

absence of teleology – as a framing envelope that provides a secondary perspective on the chaos that it encases.

While Lessing's fiction taken as a whole raises more questions than provides answers, we might appreciate Hite's conclusion that Lessing has not solved the problem of fragmentation as unfair, and appreciate it in the light of Hutcheon's remarks in *A Poetics of Postmodernism* that 'there are only truths in the plural, and never one Truth' (Hutcheon 109), and that *The Golden Notebook*'s multiple endings is another metafictional device of laying bare the literary conventions Lessing has used here and elsewhere. Lessing creates both order and a new way of looking at things without offering premature resolutions of conflict. The chaos that has tormented Anna is not smoothed over; actually it assumes centre-stage. At the same time, it is artistically held in check by the novel's patterned structure. Thus the novel admits chaos, fragmentation, and alienation as the central problems of our time, but refuses to succumb to them. It remains both structured and fractured.

Bibliography

[1] Alexander, Marguerite. *Flights From Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*, Great Britain: Edward Arnold, 1990.
[2] Cheng, Yuan-Jung. *Heralds Of The Postmodern: Madness and Fiction in Conrad, Woolf and Lessing*, New York: Peter Lang, 1999.
[3] Danziger, Marie. *Text/Countertext: Postmodern Paranoia in Samuel Beckett, Doris Lessing, and Philip Roth*, New York: Peter Lang, 1996.
[4] Draine, Betsy. *Substance under Pressure: Artistic Coherence and Evolving Form.* Madison: University of Wisconsin Press, 1983.
[5] Greene, Gayle. *Doris Lessing: The Poetics of Change*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
[6] Hite, Molly. *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narrative*, Cornell UP., 1989.
[7] Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*, New York: Routledge, 1989.
[8] King, Jeannette. *Doris Lessing*. London: Edward Arnold, 1989.
[9] Lessing, Doris. (1962). *The Golden Notebook*, New York: Simon and Schuster, 1962; reprinted, Bantam Books, 1981.
[10] Lessing, Doris. *A Small Personal Voice*: *Essays, Reviews, Interviews*, Ed. Paul Schlueter New York: Alfred A. Knopf, 1974.
[11] Lyotard, Jean-Francois. From *The Postmodern Condition*, in Patricia Waugh, *Postmodernism, A Reader*, Edward Arnold, Great Britain, 1992.
[12] Pickering, Jean. *Understanding Doris Lessing*, Columbia: University of South Carolina Press, 1990.
[13] Rubenstein, Roberta. *The Novelistic Vision of Doris Lessing: Breaking the Forms of Consciousness*, University of Illinois Press, 1979.
[14] Taylor, Jenny. *Notebooks/Memoirs/Archives: Reading and Rereading Doris Lessing*, London: Routledge and Kegan Paul, 1982.
[15] Waugh, Patricia. *Metafiction*: *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Methuen, 1984.

[16] Waugh, Patricia. *Postmodernism, A Reader*, Edward Arnold, London & New York, 1992.
[17] Whittaker, Ruth. *Doris Lessing*, Macmillan, 1988.

TEXTUAL STRATEGIES OF THE FANTASTIC AT THE BEGINNINGS OF THE GENRE IN ROMANIAN LITERATURE

Anda Alexandra SANDULOVICIU, Assistant Professor, PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: In this article we shall attempt to demonstrate how the textual mechanism of the literature of the uncanny functions in the short stories of Romanian writers such as I. L. Caragiale, Al. Macedonski, Gala Galaction, Mateiu I. Caragiale, and Cezar Petrescu, who belong to the first stage in Romanian fantastic literature. While less known writers such as Radu Baltag, Vasile Savel or N. N. Beldiceanu did not exploit the narrative function appropriately, because they lacked the necessary narrative maturity, I. L. Caragiale, Al. Macedonski, Gala Galaction or Mateiu I. Caragiale, and later Cezar Petrescu, resorted to textual and narrative strategies that support the uncanny, together with an equally important element, namely language. These writers start using a technique which is specific to the supernatural genre only. It is actually a meta-technique, in which the use of the narrative function, which derives from the game with narrative instances, holds a primordial role.

Keywords: fantastic literature, narration in fantastic, narrator, Romanian literature.

Ne-am propus să demonstrăm, în textul care urmează, că fantasticul literar este total condiționat de narativitate, că efectele tulburătoare, de neliniște şi confuzie, pe care le provoacă lectura unui text fantastic bine scris asupra receptorului (se ştie cât de importantă este în fantastic relația cititor-operă) au drept piatră de încercare o organizare narativă specifică a materiei epice. Astfel, dacă la scriitori precum Radu Baltag, Vasile Savel sau N. N. Beldiceanu[1] *funcția narativă* nu este exploatată corespunzător, pentru că ei nu dețin încă maturitatea epică necesară, în schimb I. L. Caragiale, Al. Macedonski, Gala Galaction sau Mateiu I. Caragiale, apoi Cezar Petrescu (într-o primă etapă a prozei fantastice româneşti) recurg la o serie de strategii textuale şi de narație care susțin fantasticul, alături, bineînțeles, de un al doilea element la fel de important, limbajul. Aceşti scriitori încep să pună în aplicare o tehnică proprie numai genului supranatural, în fapt o *metatehnică*[2], în care întrebuințarea funcției de narație, decurgând din jocul cu instanțele narative, ocupă un rol primordial.

Povestirea *Masca* a lui Macedonski are doar o vagă nuanță de fantastic, datorată atmosferei provenite din descriere („Casa, în fundul curței, coprinsă între ziduri, se desfăşura maiestoasă în tihna întunericului [...] Dar un zgomot ciudat turbură liniştea îngrijorătoare a casei. Păreau lovituri înăbuşite, cu toate acestea stăruitoare, iar uneori, lovituri ce aveau

[1] Avem în vedere câțiva autori români care încearcă să se apropie de fantastic – tentativele lor soldându-se de cele mai multe ori prin povestiri nu foarte reuşite din punct de vedere narativ şi al fantasticului, dar utile în analiza fenomenului pe care l-am numit *pre-fantastic* – foarte puțin cunoscuți astăzi, poate chiar dați uitării în totalitate. Însă publicarea textelor lor în primele trei decenii ale secolului anterior arată că publicul, format prin traducerile din autorii străini, precum şi prin literatura precursorilor români, începe să devină mai responsabil vizavi de receptarea fantasticului, intrând în jocul specific al strategiei de narație a genului.

[2] Textul fantastic se auto-explică, exhibă modalitățile proprii de formare, oferind lectorului o mulțime de referințe, vorbeşte despre procesul propriei redactări, îl justifică etc., ceea ce se poate numi *mise en abyme*.

tonalitățile brutale ale unei spargeri de uşi. Licescu, care [...] nu era spiritist, îndată îşi dete seamă de împrejurare”[3]), apoi reacției pe care eroul o obține din partea hoților prin îmbrăcarea unei măşti satanice („blondul tânăr păşi tot neturburat către un scaun pe care se afla desfăşurarea mătăsoasă de domino roşu şi masca oribilă de Satana [...] El, - blondul tânăr, - îmbrăca mantia cea roşie de demon cu aceeaşi linişte ca şi cum ar fi fost să plece iar la balul din ajun, şi cu masca pusă pe obraz, - Satană cu ochi electrici şi cu rânjire îngrozitoare, - apărea, - vedenie! – în pragul uşei pe care o deszăvora cu zgomot”[4]). Izbutită este, de asemenea, tehnica gradației în foarte scurta povestire, împrumutată parcă din Poe, din care Macedonski traduce şi adaptează câteva povestiri. Apoi, deopotrivă inovatoare este maniera în care naratorul, exterior şi omniscient, îşi orientează, cu detaşare totală, camera asupra eroului, urmărind crâmpeie din conştiința şi gândurile acestuia, creionându-se astfel un personaj calm, calculat, care acționează cu sânge rece în fața primejdiei reprezentate de invazia hoților. Din păcate, însă, apariția spectrală îi sperie doar pe aceştia; doar ei o consideră una supranaturală; în concluzie, povestirea poate fi încadrată cel mult în rândul textelor cu o nuanță de ambiguu, de straniu.

În schimb, se poate afirma că I. L.Caragiale experimentează, într-un ciclu de câteva povestiri, mai multe nuanțe ale supranaturalului, de la fabulosul cu aer de legendă, până la fantasticul autentic. Fantasticul se dezvoltă, deci, în proza caragialiană, progresiv, pe mai multe niveluri.[5] Dacă în *Kir Ianulea* cititorul descoperă o povestire cu aer oriental, parcă desprinsă din *O mie şi una de nopți*, la rândul lor *Calul dracului*, *La conac* şi, cu precădere, *La hanul lui Mânjoală* pot fi situate pe o treaptă superioară în realizarea fantasticității.[6] Se confirmă, şi de data aceasta, constatarea potrivit căreia scriitorii realişti sunt cei mai buni constructori de fantastic. Autorul *Momentelor* este un adevărat maestru în ceea ce priveşte procesul treptat şi foarte bine disimulat al insinuării fantasticului în planul real al narațiunii. Atmosfera ficțiunii fantastice se formează, la Caragiale, din descrierea amănunțită a locurilor şi a personajelor, între care unele dețin puteri neobişnuite, paranormale, orientate asupra eroului, tânăr naiv aflat de cele mai multe ori într-o călătorie ce dobândeşte astfel un rol inițiatic. Dar, mai mult decât atât, se poate afirma că pentru prima oară în proza fantastică românească, *funcția narativă* susține (cu precădere în *La hanul lui Mânjoală*) eşafodajul fantastic.

La hanul lui Mânjoală, de bună seamă una dintre capodoperele fantasticului românesc, este scrisă într-o manieră care aminteşte de stilul epurat de orice detaliu nelalocul lui (de altfel, şi Caragiale povestea adesea despre operațiunea de „pieptănare a stilului”[7]) şi de tehnica echivocului şi *suspens*-ului folosite în proza sa fantastică de Guy de Maupassant. Situația narativă, foarte modernă, propusă de text are în prim-plan vocea unui narator-erou, deci autodiegetic, în termenii propuşi de Gérard Genette. Fănică, personaj care ocupă în economia narativă două funcții distincte, de actor şi de narator (ceea ce se mai numeşte în naratologie, de asemenea, eu-narat şi eu-narant), povesteşte, din perspectiva prezentului, o

[3] În *Opere,* vol. VI, Bucureşti, Editura Minerva, 1973, p. 86.
[4] *Idem,* p. 87-88.
[5] Vezi Mircea Braga, *Destinul unor structuri literare*, Cluj, Editura Dacia, 1979, p.72.
[6] Critica vorbeşte, în privința fantasticului, de existența unor grade de fantasticitate, aşa cum s-a stabilit că există grade de literaritate. V. Valérie Tritter, *Le Fantastique*, Paris, Ellipses, 2001, p. 23.
[7] Cf. I.L. Caragiale, *Opere*, vol. III, ediție critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu şi Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1962, p. 684.

istorie de demult, din tinerețea sa, când pornise la drum spre polcovnicul Iordache pentru a o cere de nevastă pe fiica acestuia. Caracteristic este faptul că diavolul, inventiv şi plin de imaginație ca întotdeauna, intervine în viața eroilor lui Caragiale în nişte momente cruciale pentru ei: dacă în *La hanul lui Mânjoală* tânărul Fănică nu va mai ajunge nicidecum la vremea stabilită la casa viitorului socru, fiind necesară claustrarea sa într-un schit de munte, cu postul, mătăniile şi molitvele aferente, pentru a fi vindecat de vrăjile Mânjoloaiei, şi în povestirea *La conac* protagonistul, în urma întâlnirii cu un om roşcat şi şaşiu şi a influenței nefaste a acestuia, va pierde toți banii de arendă cu care mergea la târg, la boier.

Ceea ce este important, privitor la evoluția realizării interne a fantasticului, este modul inovator în care scriitorul foloseşte, pentru prima oară, *funcția de narare*, recurgând la formula *naratorului reprezentat* şi, totodată, autodiegetic. Devine posibilă, în acest fel, o *dublă focalizare* în cazul unui singur personaj, mai întâi asupra gândurilor şi a acțiunilor din trecut ale lui Fănică, şi apoi a perspectivei actuale pe care el o îndreaptă asupra evenimentelor diegetice. Astfel, prin faptul că naratorul nu este numai martor al întâmplărilor de altădată, ci şi erou, acreditând acum, în prezent, veridicitatea pățaniei de la han, trama supranaturală devine, pentru receptorul textului, mult mai veridică. În interiorul diegezei, insolitul se construieşte, mai întâi, prin strecurarea insidioasă în discursul naratorului a unor detalii bizare, care trimit însă, în mod explicit, la fantastic.[8] Hanul la care urmează să poposească tânărul şi naivul Fănică este ținut de Mânjoloaia, o femeie puternică, straşnică, pe care „unii o bănuiesc că o fi găsit vreo comoară... alții că umblă cu farmece.”[9] Dialogurile între cocoana Marghioala şi protagonist reprezintă, de asemenea, o culme a echivocului. Mai tot timpul, cititorul trebuie să descifreze, în subtext, adevărata semnificație a comunicării dintre cele două personaje:

„Cocoana Marghioala era frumoasă, voinică şi ochioasă, ştiam. Niciodată însă de când o cunoşteam – ş-o cunoşteam de mult [...] – niciodată nu mi se păruse mai plăcută [...] M-am apropiat pe la stânga ei, cum era aplecată spre vatră, şi am apucat-o peste mijloc; [...] m-a-mpins dracul s-o ciupesc.

- N-ai de lucru? zice femeia şi s-a uitat la mine chiorâş...

Dar eu, ca s-o dreg, zic:

- Straşnici ochi ai, coană Marghioalo!
- Ia nu mă-ncânta; mai bine spune ce să-ți dau.
- Să-mi dai...să-mi dai... Dă-mi ce ai dumneata...
- Zău...”[10]

Alte semne din ce în ce mai clare nu întârzie să apară, construind pas cu pas o atmosferă de ambiguitate şi inducând lectorului sentimentul prezenței fantasticului: în camera

[8] Se poate vorbi, deja, de un intertext comun povestirilor fantastice ale lui Caragiale, format prin prezența personajului malefic – cocoana Marghioala, omul roşcat şi şaşiu – care deține funcția importantă de declanşator al insolitului. Acesta are mai întotdeauna o privire rea, care farmecă sau deoache: „- N-ai de lucru? zice femeia şi s-a uitat la mine chiorâş... Dar eu, ca s-o dreg, zic: - Straşnici ochi ai, cucoană Marghioalo!” (în *La hanul lui Mânjoală*) sau „Călătorul după chip şi port e un negustor [...] om plăcut la înfățişare, numai atâta că e şaşiu, şi când se uită drept în ochii tânărului, îi face aşa, ca o amețeală, cu un fel de durere la apropietura sprâncenelor” (în *La conac*), cf. *Opere*, vol. III, p. 107, 129.

[9] I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 106.

[10] *Idem*, p. 107.

Marghioalei lipsesc sfintele icoane, însă stă aşezat sub masă un motan bătrân, probabil şi negru care, atunci când eroul îşi face cruce, o zbugheşte pe uşă afară ca un apucat. Tot arsenalului de vrăji al Mânjoloaiei (alt indiciu care îl racordează pe lector la fantastic) se pare că îi aparţine şi vijelia care începe ca din senin când Fănică se hotărăşte, în sfârşit, să plece de la han. Fără să asculte de sfaturile femeii, tânărul porneşte la drum asupra nopţii. Retrospectiv, el menţionează episodul cu căciula, în care hangiţa îi pusese, cu siguranţă, farmece, aşa cum crede şi socrul lui Fănică: „Femeia, dusă pe gânduri, şedea pe pat cu căciula mea în mână, o tot învârtea ş-o răsucea [...] Mergând cu capul plecat ca să nu mă-nece vântul, începui să simţ durere la cerbice, la frunte şi la tâmple fierbinţeală şi bubuituri în urechi. Am băut prea mult! m-am gândit eu, dându-mi căciula mai pe ceafă şi ridicându-mi fruntea spre cer. Dar vârtejul norilor mă ameţea; căciula parcă mă strângea de cap ca o menghinea; am scos-o şi am pus-o pe oblânc... Mi-era rău... N-am făcut bine să plec!”[11] O a doua secvenţă a textului, aceea a rătăcirii eroului prin furtună, se încheie cu întoarcerea în spaţiul protector al hanului, unde gazda îl aşteaptă ca şi cum ar fi cunoscut dinainte tot scenariul incredibil al rătăcirii drumului de către erou. Ultimul indiciu al prezenţei şi manifestării forţelor oculte îl reprezintă apariţia unui ied negru care, de fapt, îl readuce pe Fănică înapoi la cocoana Marghioala.

În concluzie, schimbarea de *perspectivă narativă* în interiorul textului – pentru că există două planuri, al percepţiei *de atunci* şi al celei *de acum* asupra evenimentului fantastic – duce la acceptarea de către lector a istorisirii cu pretenţii de supranatural a lui Fănică. Tehnica este larg utilizată de autorii de proză fantastică: fenomenul combinării mai multor perspective, prin diverse tipuri de focalizare, se întâlneşte în *Aranca, ştima lacurilor* de Cezar Petrescu, în *Secretul doctorului Honigberger* de Mircea Eliade, în *Casa Weber sau Ieşirea din noapte* de Paul Al. Georgescu, în *Omul cu nisipul* de E.T.A. Hoffmann, în *La maison de poupées hantée* de Montague Rhodes James (traducere franceză), în *O coardă prea întinsă* de Henry James, în *Dormind la soare* de Adolfo Bioy Casares, în *La ruelle ténébreuse* de Jean Ray ş.a. Există însă şi situaţia opusă, atunci când alternarea perspectivelor narative duce la desfiinţarea sau la „explicarea” fantasticului. Acest fenomen se produce în *Hanul* de Guy de Maupassant, în *Castelul din Carpaţi* de Jules Verne sau în *Gradiva* de Wilhelm Jensen. Doar în acest fel reuşeşte textul fantastic să menţină ezitarea şi să nu se îndepărteze prea tare de real, prin modalitatea reunirii mai multor puncte de vedere asupra aceluiaşi eveniment. În cazul de faţă, o ultimă secvenţă narativă propune şi ipoteza prezentată de un al doilea personaj, invocat, însă, mereu până acum în povestire, care deţine şi rolul de participant, este adevărat, mai de departe, la evenimente, dar mai ales pe cel de *martor:* socrul naratorului: „ A băgat-o în sfârşit la jăratic pe matracuca! a zis socru-meu râzând. Şi m-a pus să-i povestesc iar istoria de mai sus pentru a nu ştiu câta oară. Pocovnicul o ţinea într-una că în fundul căciulii îşi pusese cocoana fermece şi că iedul şi cotoiul erau totuna...

- Ei aş! am zis eu.

- Era dracul, ascultă-mă pe mine.

- O fi fost – am răspuns eu – dar dacă e aşa. pocovnice, atunci dracul te duce, se vede, şi la bune...”[12]

[11] *Idem,* p. 109.
[12] *Idem,* p. 112.

În povestirea *La conac*, în schimb, întrebuințarea elementului narativ în sprijinul acreditării fantasticului nu se produce printr-o practică la fel de subtilă. Ceea ce este specific rezidă în maniera în care scriitorul dispune planurile temporale în narațiune. Textul este relatat la prezent, asemenea unei transmiteri în direct, cu intervenții de regie din partea naratorului, făcute la un timp trecut: „Din Poenița *vine* domol la vale un călăreț tânăr în buestru țăcănit... *N-are de ce să gonească*: soarele nu s-a ridicat nici de două sulițe [...] Flăcăul *nu a luat seama* că negustorul i-*a fost trecut înainte*. Firește că așa *a trebuit să fie*: în pământ n-ar putea intra un călăreț cu cal cu tot.... La conac, tingirile și căldările *clocotesc*, grătarele *sfârâie, cântă* lăutarii."[13] (s.n.) De această dată, naratorul ocupă o poziție heterodiegetică iar focalizarea externă oscilează între punctele de vedere a trei personaje: protagonistul, unchiul acestuia și călătorul roșcat și șașiu a cărui prezență are consecințe din cele mai nefaste asupra primului. Fantasticul se naște mai curând din punctarea și descrierea relației dintre tânăr și negustorul roșcat, care îl dirijează și îi influențează deciziile; el îi transmite, printr-un fel de magnetism, hotărârea de a participa la jocul de cărți și, apoi, îl convinge să-i adoarmă pe ceilalți oameni rămași peste noapte la conac.

Cu totul diferită este atitudinea în fața misterului, a insolitului la Mateiu I. Caragiale. Dacă scriitorii de până acum urmează mai ales linia filonului popular, în schimb Mateiu este creatorul unei proze bazată mai ales pe descriere, pe construcția de atmosferă. Poate că și scurta povestire *Masca,* a lui Macedonski, dacă ne gândim la literatura română, îl va fi influențat în imaginarea subiectului din *Remember*. La fel ca la autorul *Nopților*, ideea de supranatural înflorește și se dezvoltă în interiorul conștiinței unui personaj, nu mizează pe anecdotă, pe desfășurarea epică.

Nuvela *Remember* (1921) se înscrie mai curând pe traiectoria straniului decât pe aceea pur fantastică. Neobișnuitul se iscă aici din atmosfera cețoasă a descrierilor, aliată la rândul său tainei de nepătruns pe care naratorul o țese în chip voit în jurul existenței lui Aubrey de Vere. În privința procedeelor narative, scrisul matein recurge la o serie de modalități de construcție care susțin, de obicei, instaurarea, în spațiul narativ, a insolitului. Un prim aspect ar fi cel al prezenței naratorului autodiegetic, implicat afectiv, așa cum mărturisește în numeroase rânduri, în istoria povestită. Deși este dificil de hotărât, până la urmă, dacă acest narator este unul auto- ori homodiegetic. Pentru că în interiorul evenimentelor situate temporal în urmă cu șapte ani față de prezentul povestirii („S-au perindat de atunci șapte ani. A fost parcă ieri, parcă niciodată"[14]) el ocupă mai curând un rol de martor, de narator-releu, adevăratul erou fiind tânărul aristocrat englez. Figurii naratorului îi corespunde, strategic, aceea a unui naratar desemnat în mod explicit în povestire. Este o veche cunoștință, un bucureștean cu care își amintește a-și fi intersectat drumurile, cândva, și la Berlin. Prietenul acesta de ocazie, introdus în rama narativă plasată în încheierea textului, deși nedemn pentru o asemenea dezvăluire, precum subliniază povestitorul mai tot timpul, are șansa de a afla o parte din taina care-l învăluie pe Aubrey de Vere („Întârziasem pe vreme rea, într-un local de noapte bucureștean și

[13] *Idem,* p. 128-129.
[14] *Pajere. Remember. Craii de Curtea-Veche. Sub pecetea tainei*, antologie și postfață de Const. Trandafir, București, Editura Minerva, 1988, p. 41.

căzuse peste mine un cunoscut de prin şcoală; îl zărisem, de departe, şi pe la Berlin, învăţa ceva pe acolo, pare-se. Limbut peste măsură şi în felul lui hazliu, mi-a împuiat urechile cu o sumă de fleacuri [...] Câtă deosebire între cum văzusem eu Berlinul şi cum omul care sta în faţa mea, fălindu-se cu însăşi neruşinarea lui ieftină! [...] Nu m-am împotrivit unui imbold neîncercat până atunci, acela de a povesti cuiva istoria lui *sir* Aubrey de Vere."[15])

După Ion Luca, Mateiu I. Caragiale este, probabil, al doilea scriitor român la care modalităţile epice de realizare a naraţiunii fantastice progresează enorm. Alături de formula naratorului reprezentat, una dintre *mărcile generice* ale fantasticului, în *Remember* mai apar câţiva indici ai tehnicii textuale specifice supranaturalului: mai întâi, procedeul „punerii în abis." *La mise en abyme* constă aici în citarea, în primele rânduri ale diegezei, a mai multor nume de pictori (Ruysdaël, Mignard, van Dyck ş.a.) şi a pânzelor lor celor mai cunoscute; imaginile din tablouri constituie un fel de oglindire, de reflectare şi a figurii singulare, dar prezentată de text drept reală, adevărată, a neobişnuitului Aubrey de Vere şi, în al doilea rând, o anticipare a poveştii pe care naratorul se pregăteşte să o enunţe; mai mult, conferă veridicitate şi dau aparenţa realului apariţiei şi prezenţei atât de bizare a eroului: „Mergeam la muzeu foarte des. Cât de cufundat eram în contemplarea cadrelor nu treceam cu vederea nici pe oaspeţi, interesanţi uneori, aşa că printre ei băgasem de seamă că se afla nelipsit un tânăr, care, acolo mai ales, ar fi atras privirile oricui, căci *despre el s-ar fi putut cu drept zice că-l desprinsese de pe o pânză veche o vrajă.* (s.n.)"[16]. Imaginea incertă a tânărului, aşa cum este înfăţişată de narator, se află într-un contrast total cu aceea a contemporanilor săi, oameni perfect obişnuiţi, şi închide în ea acel *ceva* fantasmatic, atât de greu de descris în cuvinte, care poate da naştere unor stranii sentimente de *déjà-vu* sau de *déjà-vécu*. De unde vine şi încotro se îndreaptă acest Aubrey de Vere? Naratorul însuşi nu vrea să afle până la capăt taina care învăluie existenţa sa anterioară. Astfel, povestirea se constituie într-un permanent joc al luminilor şi umbrelor aruncate de presupunerile povestitorului asupra originii sau al adevăratului fel de viaţă al eroului: „Dacă el nu destăinuia nimic, apoi eu îl întrebam şi mai puţin şi presupun că tocmai asta a fost pricina că am legat prieteşug. O veşnicie să ne fi întâlnit, tot mai lesne i-ar fi scăpat lui o destăinuire decât mie o întrebare. De altfel, nici nu ţineam să aflu ceva: ce mă privea pe mine?"[17]

Oricum, repetatele referiri şi trimiteri ale povestitorului la diferite tablouri înfăţişând vechi portrete îşi descoperă, probabil, sensul numai la o re-lectură a densului text matein. Se ştie că tabloul, ca imagine, joacă în fantastic un rol bine determinat: el permite, facilitează dedublarea de planuri, fisura real-fantastic. Pentru că niciodată, într-un text care aspiră la realizarea fantasticului, prezenţa şi descrierea tabloului nu rămâne gratuită, fără urmări. Se stabileşte astfel, şi în situaţia prezentă, o legătură stranie între tablou (ca obiect sau imagine fantastică, în spatele căruia se poate bănui că există o lume paralelă celei reale) şi personajul-erou, care poate fi văzut şi ca o întrupare aici, în profan, a lumii de altădată, de esenţă nobilă, care îl urmăreşte pe narator în visurile treze şi în fantasmele sale despre trecut. Ducând interpretarea puţin mai departe, lectorul îşi poate imagina tabloul ca pe o poartă de trecere, de comunicare cu un alt spaţiu, diferit de cel

[15] *Idem,* p. 42.
[16] *Idem,* p. 27.
[17] *Idem,* p. 32.

obişnuit. Prin el se intră în acel „dincolo" ori se pătrunde de „dincolo" „aici".[18] Asemănarea lui de Vere cu un portret reprezentând figuri nobile de altădată este „pusă în abis" printr-o precizare introdusă în text aproape concomitent cu prima descriere a tânărului: „Cu doi ani înainte văzusem în sala franţuzească a muzeului o coconiţă care copia după Mignard pe Maria Mancini şi avea o aşa izbitoare asemănare cu modelul, încât ai fi crezut că, privindu-se în oglindă, îşi zugrăveşte împodobindu-l, propriul ei chip. Tot astfel semăna tânărul cu unii din acei lorzi, ale căror priviri, mâini şi surâsuri Van Dyck şi, după el, Van-der-Faës le-au hărăzit nemuririi. Zic unii dintre acei lorzi fiindcă mai toţi sunt la fel. În trecut, în castele restrânse, celor de aproape şi înmulţit înrudiţi, trăind împreună, cu acelaşi port şi obiceiuri, fiecare epocă le întipăreşte acelaşi aer, dacă nu chiar aceeaşi înfăţişare."[19] Eul narant utilizează, în orice caz, foarte abil informaţia epică. Cititorul nu ştie aproape nimic din ceea ce gândeşte Aubrey de Vere, deoarece asupra sa este orientată în permanenţă focalizarea externă. O singură dată, la întâlnirea celor doi noaptea, în Tiergarten, el are dreptul de a interveni în discurs, prin câteva replici prin care îşi anticipează, de fapt, moartea: „ – E o stranie noapte, zise el grav. Asemenea nopţi sunt mai de temut ca beţia; vântul cald împrăştie friguri rele. Stendhal scrie că la Roma, când bate un anumit vânt în Transtevere, se ucide."[20] S-ar putea spune că funcţia de narare este importantă, în *Remember,* tocmai prin rolul său de păstrare a ambiguităţii. În povestire ia naştere, în această manieră, dacă nu un plan fantastic, atunci cel puţin unul fantasmatic, a cărui construcţie porneşte încă din incipit şi se continuă, apoi, prin repetatele comentarii care întrerup planul temporal al diegezei. Toate aceste intervenţii aparţin, de fapt, prezentului povestirii şi sunt spuse nu de narator, ci de acea instanţă de narare numită de Umberto Eco autorul-model, ale cărui fine trimiteri nu pot fi înţelese într-adevăr, în planul receptării, decât de un cititor-model: „Sunt vise ce parcă le-am trăit cândva şi undeva, precum sunt lucruri vieţuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis", sau „E înnăscută în mine, drojdie de străvechi eres, o iubire păgână şi cucernică pentru copacii bătrâni", sau „Aubrey de Vere. când mă gândesc..."[21] În al treilea rând, alături de *poziţia* pe care o ocupă *instanţa de narare* (*naratorul reprezentat* ca **marcă** a *fantasticului*), apoi de *„punerea în abis"*, scriitorul recurge şi la *citarea* unor nume literare care situează povestirea într-un anumit *intertext*, cel al straniului şi al fantasticului, într-o descendenţă literară specifică. Ar fi vorba, în primul rând, de Barbey d'Aurevilly – el însuşi autor al unei proze cu accente de straniu ori de fantastic bazate pe motive folclorice – şi de *aluzia* la

[18] Prezenţa *portretului* în literatura fantastică este, statistic, una foarte mare. În *Remember*, scriitorul se aşază, atunci când apelează la numeroasele referinţe artistice, într-o anumită filiaţie, determinată de preferinţele sale literare (de exemplu, poate fi vorba de *Portretul oval* şi *Wiliam Wilson* de E. A. Poe, de *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde, sau de unele povestiri din *Contes cruels* ale lui Villiers de l'Isle-Adam.) Cf. şi Matei Călinescu, *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2003, p. 124. Tema dedublării fantastice portret-personaj sau a influenţei şi atracţiei manifestate de un anumit tablou asupra eroului apare, de exemplu, la Fitz James O'Brien, în povestirea *La chambre perdue*, la Théophile Gautier, în *La Cafétière*, la Wilhelm Jensen, în *Gradiva*, unde basorelieful deţine acelaşi rol al imaginii ce facilitează proiecţia în fantastic, la H. P. Lovecraft, în *Le modèle de Pickman*, ş.a. iar în literatura română la Mircea Eliade, în *Domnişoara Christina*, la Cezar Petrescu, în *Aranca, ştima lacurilor* ş.a.

[19] *Idem,* p. 27-28.

[20] *Idem,* p. 35.

[21] *Idem,* p. 26, 30, 35.

narațiunea acestuia *Le rideau cramoisi* [22]: „Ah! farmecul ferestrelor luminoase în întunecime, cine s-ar mai încumeta a-l spune după Barbey d'Aurevilly? Dar, în nemuritoarea sa povestire e perdeaua, cârmezie, în altele scrise mai târziu şi atât de timpuriu uitate, sunt geamuri de nu mai ştiu ce colori; la fereastra mea nu era nici perdea, nici geam şi totuşi, în ceața verzuie, afară de poleieli şi de oglinzi ce şi ele păreau înzăbrănite, nu se vedea nimic."[23] Tehnica trimiterilor intertextuale este continuată de scriitor în *Craii de Curtea-Veche* (1929). În fapt, cititorul descoperă, desigur, tot la o lectură atentă sau repetată, că naratorul *Crailor* îşi „clarifică" identitatea atrăgând atenția a fi *aceeaşi* voce din *Remember*.[24] La începutul capitolului al doilea din *Craii, Cele trei hagialâcuri,* apare o primă trimitere la întâmplarea pe care naratorul o avusese, câtva timp în urmă, cu Aubrey de Vere: „Sunt ființe cari prin câte ceva, uneori fără a şti ce anume, deşteaptă în noi o vie curiozitate, aţâţându-ne închipuirea să făurească asupra-le mici romane. M-am mustrat pentru slăbiciunea ce-am avut de asemenea ființe; nu destul de scump era s-o plătesc în pățania cu sir Aubrey de Vere?"[25] O a doua trimitere, deci aşezare a *Crailor* în descendența narativă a povestirii *Remember*, nu întârzie să fie menționată de aceeaşi voce la persoana I, care capătă astfel o oarecare independență, prin circulația liberă de la un text la altul: „Nu era singura lui ciudățenie. Mi-aducea uneori aminte de acel tânăr englez *a cărui tristă istorie am scris-o*. (s.n.) Avea acelaşi fel neprețuit de a tivi descrierile de călătorii cu amănunte istorice rare; şi el ținuse să întrebe fiecare colț de tărâm sau de apă la ce fusese în trecut martor, îmbinând pretutindeni priveliştea de azi cu vedenia de odinioară [...] Dar pe când vastele peisagii ce sir Aubrey zugrăvea dintr-un cuvânt erau pustii de suflare omenească, ca după un potop, în ale noului prieten se îmbulzea, în pitoreşti veşminte, o lume întreagă."[26] Mai mult, acelaşi povestitor *comun* face o altă precizare importantă, şi anume că istoria lui sir Aubrey nu a fost doar *povestită*, ci şi *scrisă* („acel tânăr englez *a cărui tristă istorie am scris-o*"). El îşi arogă astfel şi un al doilea rol, de autor/scriitor al nuvelei. Dialogul intertextual, dar şi intratextual, pe care îl pune în practică vocea naratoare din proza lui Mateiu I. Caragiale provoacă, în interiorul lumii fictive mateine, o permanentă conversație între texte – iar aici între narator şi personaje – ori între acestea şi alte producții literare. Destinele personajelor rămân mai mereu sub un con de umbră, iar misterele nu sunt niciodată elucidate până la capăt. Cam aceasta ar fi *funcția naratorului* în *Remember,* una de punere în scenă a unei poetici a ambiguizării şi distanțării eului narant de evenimentele relatate, de nedezlegare a tainei care pluteşte în jurul personajelor ori a eroului. La sfârşit,

[22] Mai curând, este vorba de un comentariu *metatextual*, dacă avem în vedere clasificarea făcută de G. Genette asupra a ceea ce el numeşte « transtextualitate » sau « transcendență textuală a textului », adică „tot ceea ce-l pune în relație, manifestă sau secretă, cu alte texte." Sunt stabilite astfel 5 subtipuri: 1-- *intertextualitatea* propriu-zisă (citatul, plagiatul, aluzia); 2 – *paratextualitatea* (relația textului cu titlul, prefața, notele marginale şi infrapaginale, ilustrațiile etc); 3 – *metatextualitatea* (relația de comentariu care leagă un text de altul, fără ca necesarmente să-l citeze sau să-l numească); 4 – *hipertextualitatea* (relația de derivare a unui text din altul prin transformare ori imitație); 5 – *arhitextualitatea* (relația de apartenență taxinomică, de gen; e cea mai implicită şi abstractă formă a transtextualității (G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Paris, 1982, p. 7-11, ap. Paul Cornea). La cele 5 subtipuri, Paul Cornea mai adaugă unul, pe care îl numeşte *contextualitate,* privind „relațiile textului cu câmpul socio-cultural de apartenență" (*Introducere în teoria lecturii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988, p. 95).

[23] *Idem,* p. 35-36.

[24] V. Matei Călinescu, *op. cit*, p. 118-119.

[25] *Opere,* ediție, studiu introductiv şi note de Barbu Cioculescu, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 1994, p. 63.

[26] *Idem,* p. 67-68.

același narator își ia distanță, se depărtează (în *Remember*) de evenimentele în care el însuși a fost implicat, recunoscând cu modestie că „unei istorii frumusețea îi stă numai în partea ei de taină; dacă i-o dezvălui, găsesc că își pierde tot farmecul.”[27] Povestirea se încheie circular, prin enunțarea, de către instanța de narare, a aceleiași idei cu care lectorul era introdus în universul fictiv, în paragraful de debut: această „întâmplare *trăită*” (s.n.) se va desprinde de *real*, va apărea mai târziu asemenea imaginii neclare și îndepărtate a unui vis, tot așa cum, invers, „sunt vise ce parcă le-am trăit cândva și undeva.” Imboldul naratorului trasează cititorului, fie el unul ideal, așa cum îl vrea textul, ori mai modest, o direcție de lectură destul de convingătoare, aceea a situării figurii și apariției halucinante a lui Aubrey de Vere, parcă scoborâtă din alt ev, poate cel gotic, undeva la granița dintre real și suprafiresc.

Elementele de poetică a genului incluzând în primul rând *tehnica narativă*, apoi o seamă de particularități decelabile la *nivel stilistic* (despre care s-a vorbit însă foarte puțin) prezente la Ion Luca și la Mateiu I. Caragiale și, de bună seamă, la o serie de alți autori, facilitează și deschid, în literatura română, posibilitatea dezvoltării fantasticului, de acum înainte, de pe poziția unui gen determinat, recunoscut de critică, dar și de public. Într-o a doua etapă cronologică pot fi regăsite, la majoritatea autorilor care vor fi atrași de experimentarea și scrierea în registrul epic al supranaturalului, *mărcile constitutive* sau *indicii* ce orientează lectorul spre un anumit tip de interpretare și produc asupra lui efectele speciale comune numai dispozitivului narativ fantastic.

Bibliografie

Opere literare

I.L. Caragiale, *Opere*, vol. III, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, București, Editura pentru Literatură, 1962.

Mateiu I. Caragiale, *Pajere. Remember. Craii de Curtea-Veche. Sub pecetea tainei*, antologie și postfață de Const. Trandafir, București, Editura Minerva, 1988.

Mateiu I. Caragiale, *Opere*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994.

Masca. Proză fantastică românească, prefață și antologie de Alexandru George, București, Editura Minerva, 1982.

Al. Macedonski, *Opere*, vol. VI, București, Editura Minerva, 1973.

Critică literară

Mircea Braga, *Destinul unor structuri literare*, Cluj, Editura Dacia, 1979.

Matei Călinescu, *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2003.

Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, București, Editura Minerva, 1988.

Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982.

Valérie Tritter, *Le Fantastique*, Paris, Ellipses, 2001.

[27] *Idem*, p.42-43.

THE ROLE OF THE READER IN THE CONSTRUCTION OF SUBVERSIVE MESSAGES IN THE PROSE-FICTION OF THE '60S

Anca MAICAN, Assistant, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Starting from the political and cultural context of the Romanian '60s, the paper aims at analyzing the symmetrical pole of constructing subversiveness in literary works, i.e. the readers of the time. Our main objective is to demonstrate that, at both the abstract and the concrete level, writers relied on the hypertrophy of the readers' role. The latter met the expectations of the former by going beyond the conformism inevitably comprised in literary works, by reading between the lines and perceiving literature through reading grids which definitely counterbalanced if not struggled against the official one. From our perspective, the success of the prose fiction of the time and the existence of daring messages were both the result of an intimate yet intricate agreement between readers and authors, in a mutually supportive pursuit.

Keywords: abstract reader, concrete reader, reading grids, official requirements, subversiveness.

I. Climatul de creație al epocii

Pentru a putea demonstra existența subversivității în operele prozatorilor din anii '60 şi, în general, în scrierile autorilor din perioada comunistă, se impune cu necesitate studierea climatului special de creație al fiecărei etape a epocii totalitare, dat fiind că subversivitate este întotdeauna consecința interdicțiilor şi a limitărilor din interiorul acestui tip de sistem, expresie a ceea ce scriitorii nu puteau afirma direct.

La începutul anilor '60, în ciuda climatului de relativă liberalizare resimțit după retragerea trupelor sovietice din România, paradigma literară oficială era tot realismul socialist. În această perioadă, existau încă opere literare care nu ieşeau din schemele reductive impuse de autorități, opere „pe linie", dar direcția principală era cu totul alta, cuprinzând scriitori de vârste apropiate, uniți de un ideal estetic comun, prin delimitarea clară de predecesorii imediați.

În *Literatura română contemporană,* Ana Selejan (Selejan, pp. 115-116) sistematizează, trăsăturile distinctive ale prozei generației '60 din primul val al declişeizării (1960-1965): domină proza scurtă, viziunea globală din literatura realist-socialistă este înlocuită de decupaje scurte de realitate, se redescoperă interioritatea umană, personajele pozitive sau negative sunt înlocuite de personaje ciudate, periferice, sucite, discursul narativ se diversifică prin prezența fantasticului, a simbolului şi lirismului, a notelor comice şi dramatice. Noutăți survin şi în privința tehnicii narative, narațiunea omniscientă nemaifiind dominantă, dar şi a limbajului, căruia i se redescoperă vibrațiile interioare.

Această mişcare a prozei de la începutul anilor '60 se constituie ca un preambul la mişcarea de mult mai mare amploare care a avut loc în România după 1964. Dezghețul inițiat de Gheorghiu-Dej în acest an a caracterizat şi primii ani de conducere ai lui Ceauşescu, ales în funcția de prim-secretar de partid în iulie 1965. După lucrările Congresului al IX-lea din iulie

1965, Vladimir Tismăneanu (Tismăneanu, p. 527) notează că impresia generală era una de deschidere şi relaxare politică, ideologică şi economică. În această perioadă, liberalizarea se face simțită şi pe plan literar, discursul lui Nicolae Ceauşescu la Congresul al IX-lea al P.C.R. arătând o nouă atitudine a partidului față de literatură. Creatorii de artă sunt îndemnați la păstrarea temelor socialiste şi identificarea cu aspirațiile celor ce muncesc, la slujirea „țelului măreț al făuririi unei vieți tot mai fericite pentru întregul popor", dar este subliniată, în acelaşi timp, libertatea acordată scriitorilor în privința „diversității stilurilor", după care aceştia tânjiseră două decenii (*** *Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român*, pp. 95-96). Reabilitarea unor figuri de marcă ale literaturii interbelice, lărgirea repertoriului teatral şi cinematografic, explozia traducerilor din literatura universală, nu doar sovietică, din noul roman francez, literatura existențialistă, proza americană comportamentistă, precum şi din operele scriitorilor englezi moderni, multitudinea revistelor de literatură şi cultură care mizau pe elementul estetic, toate au dat curaj şi speranțe scriitorilor, care sperau într-o revenire la modernismul interbelic.

Al doilea val al declişeizării prozei, circumscris celei de-a doua jumătăți a deceniului al şaptelea, cuprinde autori care inițiaseră dezideologizarea literaturii la începutul anilor '60, care acum îşi perfecționează şi rafinează tehnicile (D. R. Popescu, Fănuş Neagu, Titus Popovici, Ion Băieşu, Teodor Mazilu, Ştefan Bănulescu), dar şi nume noi (Nicolae Breban, Alexandru Ivasiuc, Constantin Țoiu, George Bălăiță, Augustin Buzura), care produc un reviriment evident al prozei.

Climatul stimulator al creației va fi, însă, zdruncinat odată cu publicarea Tezelor din iulie 1971, care aruncau anatema asupra tuturor operelor care se îndepărtau de realitățile „construcției socialiste" sau manifestau vreun interes pentru orice element care putea fi legat de „modul de viață burghez" (*** *Propuneri de măsuri ...*, pp. 74-75).

În aceste condiții, prozatorii şaizecişti şi-au perfecționat strategiile prin care formele şi conținuturile impuse de autorități erau escamotate şi au continuat, practic, modalitățile de creație şi direcțiile din a doua jumătate a deceniului al şaptelea, păstrând specificul artei literare şi refuzând să accepte transpunerea în practică a statutului teoretic la care literatura revenise în 1971, acela de armă a propagandei.

II. Cititorul concret al epocii

Ca şi în cazul autorului, cercetătorii au făcut distincție între instanța concretă şi cea abstractă a cititorului. Astfel, cititorul concret sau real este persoana concretă, dotată „cu o identitate socio-culturală precisă, care citeşte efectiv anumite texte" (Cornea, p. 64) şi care, în timpul lecturii şi după aceasta, se metamorfozează în cititor abstract, urmând să revină la statutul concret în momentul în care produce şi comunică diverse mărturii de lectură. Denumiri sinonimice sunt cele de „receptor efectiv" (Rousset, p. 11) şi „cititor empiric" (Eco, p. 95).

Spre deosebire de autorul concret, care aparține unei anumite epoci istorice, cititorul concret poate fi situat în orice moment ulterior producerii textului. De aici posibilitatea unei abordări diacronice a receptării operelor literare, care poate evidenția atât zone de convergență în privința percepției, cât şi discrepanțe semnificative. Rolul esențial, în acest caz, este jucat de contextul în care se desfăşoară actul lecturii, căci, după Paul Cornea, el „echivalează cu sistemul de referințe implicite (nedezvăluite ori neconştientizate) sau explicite (manifestate

prin aserțiuni ori indicații specifice), de care cititorul se serveşte pentru a construi sens ori/ şi a evalua opera" (Cornea, p. 106).

În ceea ce priveşte receptarea operelor şaizeciştilor în epocă de către cititorii obişnuiți, amatori de literatură, au fost subliniate riscurile şi dificultățile analizei comportamentului lor de lectură, date, în primul rând, de diferențele existente între lectura şi perceperea acestor cărți în trecut şi felul în care se raportează la ele cititorul actual. Pentru cel din urmă, şi mai ales pentru cel care şi-a consumat doar o mică parte din biografie sub comunism sau a cunoscut doar regimul democratic, există o probabilitate uriaşă ca aluziile şi nuanțele care erau dezvăluite la lectură în trecut să rămână incomplet relevate, ele ținând de un timp şi spațiu complicate, ale căror coordonate şi substraturi sunt greu de perceput în epoci ulterioare.

În al doilea rând, dacă în cazul cenzorilor şi al criticilor, cititori profesionişti, există documente clare care consemnează opiniile legate de operele scriitorilor, părerile cititorului obişnuit şi comportamentul său de lectură se lasă greu descoperite.

Lipsa studiilor riguroase, care să aplice instrumente speciale pentru a sonda aceste aspecte pare a fi o caracteristică generală a țărilor ex-comuniste, Simona Sora precizând că singura anchetă sociologică a fost făcută în R.D.G. în 1978. Studiul, netradus în alte limbi, se axa pe date statistice referitoare la librării şi biblioteci, dar cuprindea şi fragmente de interviuri cu cititorii, majoritatea vizând funcția socială a literaturii. Fiind un studiu publicat în comunism, sociologii de astăzi ar aprecia, probabil, că rezultatele sunt puternic contaminate.

Pentru o imagine cât mai corectă, ar fi fost esențiale mărturii ale cititorilor cu referire directă la felul în care au perceput o anumită carte/ autor/ personaj/ intrigă. O sistematizare a acestora nu există, singurul studiu disponibil la noi (din informațiile noastre) şi având ca respondenți cititori obişnuiți fiind cel al Mariei Bucur. De o reală importanță sunt, pe de altă parte, contribuțiile din presă sau volume ale unor personalități din domeniul literar. Astfel este ancheta publicată în 2008 în *Dilema veche* de Simona Sora, cu scopul precis de a încerca realizarea unui portret al cititorului real de sub comunism, cu ajutorul interviurilor luate unor trăitori din epocă. La aceasta trebuie adăugat studiul Sandei Cordoş, care aduce şi el multe precizări relevante. Toate acestea furnizează informații despre ce, cum şi, mai ales, de ce citeau cititorii sub comunism în România, dar şi despre modalități de procurare a cărților, disponibilitatea şi prețul acestora, lecturi preferate, locul lecturii în viața cotidiană.

În toate aceste lucrări a fost evidențiat faptul că în contextul economic, social şi politic din epocă, dat fiind programul hiper-ideologizat al Televiziunii, lipsa modalităților atractive de petrecere a timpului liber, a posibilităților de dezvoltare personală, lectura de beletristică a reprezentat un mod de păstrare a echilibrului interior şi de evadare dintr-un spațiu plin de constrângeri (Eugen Negrici vorbeşte în ancheta Simonei Sora chiar despre un adevărat „cult al cărții de literatură").

Au fost subliniate şi accesibilitatea şi disponibilitatea cărților, mai ales în perioada liberalizării, prin circuitul librăriilor, în primul rând, dar şi existența posibilității de a procura cărți interesante de la anticariate, existența unei rețele subterane a împrumutului cărților de la prieteni şi cunoştințe, mai ales al acelora „înconjurate de o aureolă ocultă" (Negrici): cărți care fuseseră scoase din circuit pentru o perioadă sau definitiv, cărți care nu erau explicit interzise, dar pe care regimul nu le agrea, cărți ale scriitorilor care părăsiseră țara sau cărți despre care se spunea că au avut probleme la apariție.

Pe lângă preferința cititorilor pentru scriitorii interbelici ale căror opere erau reeditate, sau care apăreau pe piață cu volume noi, se bucurau de mare succes şi romanele aparținând scriitorilor realişti ai secolului XIX, traducerile operelor unor scriitori europeni şi americani considerați până în 1965 decadenți, dar şi cărțile tinerilor scriitori români care publicau în epocă. Motivația pentru lectura acestora a fost atribuită legăturilor precise care puteau fi stabilite cu prezentul pe care cititorii îl trăiau, adevărului care putea fi ghicit printre rânduri, pentru că, aşa cum vom arăta, operele şaizeciştilor au fost receptate în epocă în primul rând din acest unghi, succesul cărților datorându-se sesizării subtextului lor, a potențialul subversiv, realizat de cititorul abstract.

III. Cititorul abstract şi construirea sensului

Problematica cititorului la nivel abstract a preocupat mulți teoreticieni ai literaturii: reprezentanți ai esteticii receptării reuniți în Şcoala de la Konstantz (Wolfgang Iser, H. R. Jauss), reprezentanți ai Şcolii de la Geneva (George Poulet, Jean Starobinski, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard), semioticieni (Umberto Eco), dar şi personalități care au cercetat problematica pe cont propriu (Jaap Lintvelt, Paul Cornea).

Dacă cititorul concret este persoana care îşi utilizează capacitățile senzoriale pentru a citi textul, instanța care actualizează conținutul textului este cititorul abstract, o instanță neinclusă efectiv în text, care funcționează „pe de o parte, ca imagine a destinatarului presupus şi postulat de opera literară, iar pe de altă parte, ca imagine a receptorului ideal, capabil a-i concretiza sensul total într-o lectură activă" (Lintvelt, p. 27).

În opinia lui Umberto Eco (Eco, 1991, p. 86), cititorul abstract presupune existența unor competențe care-i sunt necesare cititorului concret pentru a construi sensul operei şi care sunt postulate de autorul abstract. Wallace Martin (Martin, p. 154) opinează că accentuarea de către unii critici sau teoreticieni a unei competențe anume a cititorului abstract, sau chiar a mai multora, a dus la utilizarea unei terminologii variate, a unor sintagme noi, deşi, la nivel semantic, toate acestea se subsumează instanței cititorului abstract. S-a vorbit, astfel, despre un cititor *model* „capabil să coopereze la actualizarea textuală la fel cum gândea el, autorul, şi să se manifeste din punct de vedere interpretativ la fel după cum el însuşi s-a manifestat din punct de vedere generativ" (Eco, 1991, p. 87), un cititor *implicat* care „întrupează suma orientărilor preliminare oferite de textul de ficțiune sub forma unor condiții de receptare cititorilor săi potențiali", el regăsindu-se în structura însăşi a textului (Iser, 2006, p. 109), un lector *alter-ego*, când scriitorul, prin dedublare, este primul cititor al rândurilor pe care le scrie (Cornea, p. 63), un cititor *anonim*, „ființă invizibilă care vede totul, aude totul, simte şi înțelege totul, fără să aibă o existență reală" (Escarpit, p. 87), un cititor *„pus în scenă"* („mock reader") a cărui mască este adoptată de cititorul concret pentru a decoda mesajul operei (Gibson, pp. 2-6).

Jonathan Culler (Culler, 1979) nota: „Sensul unei opere nu este gândul care l-a preocupat la un moment dat pe autor şi nici doar o proprietate a textului sau experiența cititorului. Sensul este o noțiune inefabilă pentru că nu este ceva simplu sau uşor de determinat. Este în acelaşi timp o experiență a subiectului şi o proprietate a textului. Este atât ceea ce înțelegem şi ceva *din* text pe care *încercăm* să-l înțelegem". Aşadar, descifrarea sensului trebuie să țină seama mereu de prezența a trei elemente, *intentio auctoris, intentio*

operis şi *intentio lectoris* (Eco, 2007, p. 30), sensul operei rezultând din prelucrarea textului de către cititor.

Într-unul din studiile sale de referinţă, Wolfgang Iser (Iser, 1974, pp. 276-282) arăta că textul constă, în fapt, numai din fraze, afirmaţii, informaţii, deci nu poate avea un sens independent de cititor. De asemenea, el atrage atenţia asupra existenţei unor „prestructuri" (Iser, 2006, pp. 34, 109), a unor „condiţii de actualizare" care facilitează construirea sensului textului în conştiinţa receptorului. Referiri la aceste elemente găsim şi la Umberto Eco, care le numeşte „stratageme expresive" (Eco, 1991, pp. 80-84). În afara acestor părţi determinate, Eco arăta că textul prezintă „părţi de non-spus", care nu sunt manifeste la nivelul de suprafaţă al expresiei, dar care trebuie, şi ele, actualizate de către cititor prin activitatea sa imaginativă în vederea producerii sensului.

În spaţiul literar românesc, semnalele propuse de autor pentru a-l ghida pe cititor în înţelegerea mesajului au fost exhaustiv cercetate de Paul Cornea în *Introducere în teoria lecturii*. Aceste „chei de lectură" sunt, în opinia sa, „configuraţii textuale prin care comprehensiunea e indexată pe anumite trasee de semnificaţie, […] o codificare auxiliară, ce vizează conţinutul semantic, mai ales însă modul de a-l organiza şi de a-i pune în valoare aspectele relevante". În funcţie de caracterul deschis sau închis pe care doreşte să-l imprime operei, autorul poate oferi fie mai multe semnalări specifice, „multiplicând redundanţele", fie va „cultiva echivocul şi discontinuităţile contrariind mereu pe cei ce ar voi să-l interpreteze în mod rigid" (Cornea, 190).

Reperele oferite au fost divizate de Paul Cornea în două categorii distincte: elemente paratextuale şi elemente intratextuale. Prima categorie (Cornea, pp. 149-161) cuprinde acele elemente externe care fac ca produse simbolice, precum textele literare, să fie citite printr-o anume grilă, corectă sau eronată, care orientează procesul de semnificare. Aşa se explică faptul că se poate întâmpla să „nu citim ce «vedem», ci ceea ce «ştim» că trebuie să citim, că se întâmplă să acordăm mai mare valoare ideilor noastre neverificate care anticipă obiectul, decât obiectului însuşi". În cadrul elementelor paratextuale, sunt menţionate: *rumoarea, vecinătăţile şi ambalajul, titlul, discursurile de escortă*. Toate furnizau cititorului informaţii cu caracter obiectiv despre cărţi, dar ele erau supuse unei interpretări subiective de către acesta. Astfel, vestea apariţiei în librării sau a deţinerii unei cărţi cu potenţial subversiv, schimbul permanent de opinii între cititori, la nivel informal, publicarea sub nume care reprezentau o garanţie pentru un anumit tip de viziune asupra lumii, orizont tematic sau stil (Alexandru Ivasiuc, Augustin Buzura, Nicolae Breban, Marin Preda, D.R. Popescu), apariţia la edituri care ţineau să publice sau să redideze cărţi de calitate, unele nu tocmai comode Puterii (Macrea-Toma, pp. 163-172, Manea, p. 109), precum *Editura pentru Literatură, Dacia, Albatros, Minerva, Cartea Românească*, titlurile care nu mai aveau nimic în comun cu titlurile ultra-explicite ale realismului socialist, mizând acum pe ambiguizare, metaforă şi simbol (*Îngerul a strigat, Îngerul de ghips, Dejunul pe iarbă, Vânătoarea regală, Feţele tăcerii, Cunoaştere de noapte, Vara baroc*), canalizarea interpretării prin intermediul prefeţelor şi postfeţelor unor critici literari care se bucurau de o imagine favorabilă în rândul cititorilor (G. Dimisianu, N. Manolescu, E. Simion), toate au avut o influenţă covârşitoare asupra orizontului de aşteptare al cititorului, contribuind la asigurarea succesului de public al operelor literare publicate sub comunism.

Luând în calcul posibilele chei de lectură, gradul diferit în care acestea se descoperă fiecărui cititor în parte, şi ţinând cont de faptul că sensul unei opere literare nu poate fi decât nedeterminat (Culler, p. 79), scrierile şaizeciştilor puteau fi citite din perspective foarte variate.

Faptul poate fi lesne explicat prin însăşi geneza creaţiilor. Căci, după cum sublinia Constantin Pricop (Pricop, pp. 114-115), în „societăţile normale", autorul are mereu în minte un tip anume de cititor, în funcţie de care îşi adecvează mijloacele, un cititor căruia îi sunt adresate artificiile, aluziile, codificările la care recurge autorul. În societăţile totalitare, însă, trebuie adăugat şi un alt tip de cititor, cenzorul, care îl obliga pe autor să proiecteze în text şi o imagine infidelă sieşi, dar pe placul autorităţilor. Opera este, aşadar, supusă unui joc duplicitar încă de la început, fapt care-şi găseşte corespondentul şi la nivelul receptării.

Prima lectură care se putea practica, la îndemâna oricui, era aceea conformistă, o lectură „de fapte", care evidenţia, în general, succesul liniei impuse de partid în diverse domenii, „prezentului glorios al patriei" cu procesul industrializării şi constituirea gospodăriilor colective, personajele pozitive şi rolul lor în construirea socialismului. Este vorba de o lectură standard sau convenţională, care presupune, în termenii lui Paul Cornea (Cornea, p. 203), o performare, nu o performanţă, „o înţelegere definită la nivel obiectiv" (Papadima, p. 49) sau „o manifestare liniară a sensului" (Eco, p. 106). După cum arăta Robert Escarpit (Escarpit, p. 131), este o situaţie în care decodificarea are loc doar la nivelul semnificantului, nu şi la cel al semnificatului, ceea ce implică rămânerea la un nivel superficial de înţelegere a textului, neangajând cititorul în straturile de profunzime ale acestuia. Este perspectiva reductivă pe care criticii dogmatici încercau să o impună publicului larg în cronicile şi comentariile apărute în oficioasele P.C.R. Matei Călinescu (Călinescu, Vianu, p. 212) notează că o astfel de lectură nu se practica, însă, pe scară largă, el precizând că ea era însoţită, de cele mai multe ori, de „o atitudine de distanţă ironică".

Foarte răspândită era lectura care accentua „derealizarea politică" (Călinescu, Vianu, p. 284). O lectură prin care se încerca construirea unui univers compensatoriu, practicată de cititori dornici să evadeze în alte spaţii şi timpuri, străine de cele pe care ei le trăiau. Această abordare este susţinută de teoria dinamică a câmpului psihologic a lui K. Levin, potrivit căruia subiectul „confruntat cu obstacole de netrecut în realitate", în cazul nostru cititorul din comunism, „îşi restructurează spaţiul de viaţă la nivelul imaginarului" (Levin, apud Cornea, p. 73).

Derealizarea, în general, nu neapărat cea politică, este obligatorie într-o anumită categorie de texte, dacă se doreşte o receptare adecvată a mesajului scriitorului. Este vorba de textele pseudo-referenţiale sau transreferenţiale, în cazul cărora este esenţială înţelegerea conceptului de „fictivizare" introdus de Paul Cornea: „blocarea referinţei la real în folosul unui «uz atributiv al expresiei lingvistice» (J. Ihwe), o situaţie în care „cuvintele sunt responsabile nu faţă de ceea ce este real, ci faţă de ceea ce a fost presupus ca fiind real (şi identificabil) printr-un set de reguli constitutive" (Cornea, p. 27). Cu alte cuvinte, este necesară înţelegerea nu a logicii lumii reale, ci a aceleia a universului discursiv, prin renunţarea la interpretarea universului de discurs ficţional prin grila universului real. Prin urmare, în ciuda semnelor de veridicitate prezente în textele pseudo-referenţiale sau trans-referenţiale, cititorul model nu trebuie să proiecteze conţinutul asupra lumii reale, ci să se ridice la un nivel superior, printr-o interpretare simbolică.

Un alt tip de lectură practicată în epocă era „lectura-proiecție" (Călinescu, Vianu, p. 212), în care atribuirea sensului are loc ca urmare a stabilirii de către cititor a unor conexiuni cu lumea reală, mai ales a prezentului. Este vorba fie de o lectură în cheie emoțională şi empatică, în care cititorul, implicat afectiv în lumea textului, se identifică cu elemente de conținut ale acestuia, în special cu personaje, proiectându-şi aici dorințele şi angoasele, fie de una care proiectează în text realități clare ale vremurilor pe care le trăieşte: aluzii la personaje politice, la gesturile şi faptele lor, la dificultățile din viața cotidiană, lipsa orizonturilor, degringolada socială etc. Sensul este construit de cititor pornind de la text, dar intervin multe elemente de subiectivitate, prin extinderea, pe cale asociativă, a sensurilor enunțate în text.

În opinia lui Eugen Negrici, la noi, construirea unei astfel de interpretări provine dintr-o „preocupare în marginea viciului" a „cititorului-decriptor" pentru exercițiul speculativ, de identificare şi reperare a similitudinilor. Grila aceasta oferea mereu, după Negrici, satisfacția de a săvârşi un act de curaj prin care erau găsite trimiteri, sensuri ascunse, neaccesibile oricui, reprezentând, în fond, un act de mini-disidență.

Avem aici, de fapt, situația opusă derealizării, favorizată de contextul în care operele au apărut. Pentru că, dacă derealizarea presupunea suspendarea referinței la lumea reală sau evadarea în universuri care păstrau doar o vagă legătură cu realitatea, lectura proiectivă presupune tocmai o accentuare a relației dintre mesaj şi referent şi a predispozițiilor cititorilor de detectare a realităților cenuşii şi a atitudinilor neconforme. Era, deci, o lectură care miza tocmai pe descoperirea lumii, pe o relevare a unor adevăruri care, altfel, nu puteau fi auzite: „Adevărul fusese forțat să-şi afle refugiul în literatură, supraviețuind prin coduri ingenioase, în forme adesea echivoce şi obscure. Cititorul aştepta de la literatură ceea ce nu putea găsi în ziare, cărți de istorie sau sociologie, citind printre rânduri, în căutarea şaradelor iconoclaste. Scriitorul accepta această distorsiune ca pe un preț inevitabil al solidarizării cu audiența" (Manea, p. 51). Legat de acelaşi aspect, o nuanță în plus este adusă de Adrian Cioroianu care arată că evenimentele evocate în literatura acelor ani sau perspectiva aruncată asupra unor evenimente îndeobşte cunoscute se bucurau de o credibilitate semnificativă în rândurile cititorilor, care lăsa în urmă varianta oficială asupra aceloraşi evenimente.

Nici această grilă de lectură, ca şi de-realizarea, nu exclude erorile de interpretare, acestea fiind, în opinia noastră chiar mai probabile în acest caz, dată fiind componenta politică, socială şi economică implicată. Proiecția cititorului pleca de la faptele expuse, dar şi de la modalitățile de expunere, de la limbajul folosit de autor, pe care cititorii aveau mereu tendința să-l considere aluziv, Norman Manea (Manea, p. 74) precizând că semnificațiile deviante ale cuvintelor țineau de „un cod lunar şi fascinant", care era accesibil doar românilor care trăiau acele vremuri.

IV. Concluzii

Concluzia la care am ajuns după cercetarea mărturiilor trăitorilor din epocă şi a studiilor existente până la această dată despre comportamentul de lectură al cititorilor sub comunism în țara noastră este aceea că subversivitatea nu a fost doar a autorilor sau a textelor, ci şi a cititorilor, fără aceştia ea rămânând doar o potențialitate.

La nivel abstract, scriitorii au mizat, credem, pe o hipertrofiere a rolului cititorului, care a răspuns aşteptărilor autorilor prin trecerea dincolo de elementele conformiste, citind, în spatele acestora, de cele mai multe ori printre rânduri, nu fapte, ci idei, prin receptarea

operelor printr-o grilă de lectură care, dacă nu o combătea pe cea oficială, cel puțin o contrabalansa. Cititorii au reuşit, deci, să găsească drumul, ca rezultat al receptării sugestiilor, al stabilirii unui pact intim cu creatorul, mergând, astfel, cu mult dincolo de structura de suprafață a textului, scoțând la iveală aspecte şi idei îndrăznețe.

Un alt aspect relevant legat de dinamica cititor - autor ni se pare acela al permanentei înrâuriri a unuia asupra celuilalt. Căci, pe de-o parte, există, aşa cum am subliniat, o influență a autorului abstract asupra cititorului abstract, prin intermediul creațiilor, prin orizonturile pe care acestea le deschid prin cheile de lectură oferite. Este, aşa cum sugera George Poulet, (Poulet, p. 297), o modificare, pe parcursul lecturii, a eului care citeşte, o intrare a lui sub sfera de influență a autorului, a unui „spirit ce umple cu sine conştiința mea". Dar cititorul, la rândul lui, influențează producția literară prin tipul de atitudine pe care receptarea îl determină, aprobatoare sau critică, încurajând producerea unui anumit tip de texte sau, dimpotrivă, aruncând altele spre marginalitate.

Concluzia generală care se poate desprinde este aceea că legătura conspirativă dintre cititori şi scriitori este vizibilă atât la nivel abstract, cât şi concret, primii, prin comportamentul lor, prin încrederea investită în scriitori şi prin solidaritatea lor tacită reuşind nu doar să decripteze mesajul scriitorilor, ci să creeze ceea ce Ana Blandiana a numit „o masă critică de rezistență" şi „o zonă liberă de comunism".

Bibliografie selectivă

Blandiana, Ana, în *Rezistența prin cultură,* emisiune televizată, moderator Stejărel Olaru, TVR 1, ediția din 29 martie 2010;
Breban, Nicolae, *Sensul vieții,* vol. I-IV, Editura Polirom, Iaşi, 2003, 2004, 2006, 2007;
Breban, Nicolae, *Spiritul românesc în fața unei dictaturi.* Ediția a III-a. Prefață de Ovidiu Pecican, Editura Fundației Ideea Europeană, Bucureşti, 2005;
Bucur, Maria, *Book Collecting and Reading in Brasov, Romania under Communism,* The National Council for Eurasian and East European Research, March 1, 2003, disponibil la http://www.ucis.pitt.edu/nceeer/2003-817-19n-Bucur.pdf;
Călinescu, Matei; Vianu, Ion, *Amintiri în dialog*, Editura Polirom, Iaşi, 2005;
Cioroianu, Adrian, *Nicolae Ceauşescu – personaj literar. Literatură, cult şi propagandă în România anilor '70,* în „Geopolitikon", 24 ianuarie 2010;
Nicolae Ceauşescu, *Raportul tovarăşului Nicolae Ceauşescu,* în *** *Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, 19-24 iulie 1965,* Editura Politică, Bucureşti, 1966, pp. 95-96;
Cordoş, Sanda, Lectura clandestină în România comunistă, în „Dilematica", sept. 2010;
Cornea, Paul, Introducere în teoria lecturii, Editura Minerva, Bucureşti, 1988;
Culler, Jonathan, Teoria literară, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1997;
Deletant, Dennis, România sub regimul comunist. Traducere de Delia Răzdolescu, Fundația Academia Civică, Bucureşti, 1997;
Dimisianu, Gabriel, Oameni şi cărți, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008;
Eco, Umberto, Lector in fabula: cooperarea interpretativă în textele narative. În românește de Marina Spalas. Prefață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers, Bucureşti, 1991;

Eco, Umberto, Şase plimbări prin pădurea narativă. Traducere revăzută de Ştefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 2006;
Eco, Umberto, Limitele interpretării. Ediția a II-a revăzută. Traducere de Ştefania Mincu şi Daniela Crăciun, Editura Polirom, Iaşi, 2007;
Escarpit, Robert, De la sociologia literaturii la teoria comunicării, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980;
Gibson, Walker, Authors, Speakers, Readersand Mock Readers, in Jane P. Tompkins (Ed.), Reader Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980;
Iser, Wolfgang, Actul lecturii. O teorie a efectului estetic, Paralela 45, Piteşti, 2006;
Iser, Wolfgang, The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bu*nyan to Beckett*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974;
Lintvelt, Jaap, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie şi analiză.* Traducere de Angela Martin. Studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1994;
Macrea-Toma, Ioana, *Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc,* Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009;
Manea, Norman, *Despre clovni: Dictatorul şi Artistul*, Editura Polirom, Iaşi, 2005;
Martin, Wallace, *Recent Theories of Narrative*, Cornell University Press, Ithaca, 1986;
Eugen Negrici, *Cultul cărții în comunism şi consecințele lui. O evocare,* în Sora, Simona, *Cum citeam în comunism,* în „Dilema Veche", nr. 221 / 8-14 mai 2008
Papadima, Liviu, *Limba şi literatura română. Hermeneutică literară,* Ministerul Educației şi Cercetării, Proiectul pentru Învățământul Rural, Bucureşti, 2006;
Pricop, Constantin, *Literatura română postbelică. Preliminarii,* vol. I, Editura Universității *Alexandru Ioan Cuza*, Iaşi, 2005;
*** *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*, Editura Politică, Bucureşti, 1971, pp. 74-75;
Riffaterre, Michael, *Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's 'Les Chats*', in Jane P. Tompkins (Ed.), *Reader Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, John Hopkins University Press, Baltimore,1980;
Rousset, Jean, *Le lecteur intime,* Librairie Jose Corti, [f.l.], 2000
Selejan, Ana, *Literatura română contemporană –Sinteze*, Editura Universității *Lucian Blaga*, Sibiu, 2003;
Sora, Simona, *Cum citeam în comunism,* în „Dilema Veche", nr. 221 / 8-14 mai 2008;
Tismăneanu, Vladimir, *Stalinism pentru eternitate.* Postfață de Mircea Mihăieş, Editura Polirom, Bucureşti, 2005.

LA DIDASCALIE CONTEMPORAINE DANS LE THÉÂTRE DE XX^{E} SIÉCLE BERNARD-MARIE KOLTES, JEAN-LUC LAGARCE

Diana NECHIT, Assistant Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Our analysis intends to circumnavigate the problem, trying to decipher the mechanism, the operating instructions of the Didascalia in the text of modern theatre. A first question would be to see what remains of conventions of the theatre in modern and contemporary directions. If the characters seems the first concerned by the metamorphosis taking place on them, the figure of the author takes all its importance. It's revealing authorial, or manipulation of the character, it is always matter of reports readable to the visible in the Didascalia: it is matter of representation and reception, providing a kind of contract between the author and the director. The Didascalia is doubly semiotics, it symbolises the treatment that the playwright intends to operate on the body and the voice, and raises questions of poetics. To identify what is being said in the modern and contemporary directions should be to distinguish between the rigour and the constraints inherent to their methodical presentation (description of space and time, characters and objects, stage props) and interiority and the poeticity of the authorial voice to which the twentieth century gives more importance.

Keywords: theatre, Didascalia, representation, co-text, paratexte, metatext

La didascalie contemporaine : analyse théorique

Avant de passer à notre analyse proprement dite il est nécessaire de faire le tour du problème, d'essayer de déchiffrer le mécanisme, le mode d'emploi de la didascalie dans le texte de théâtre moderne. Une première question serait de voir ce qu'il reste des conventions du théâtre dans les didascalies modernes et contemporaines.

Si le personnage semble le premier concerné par les métamorphoses qui s'opèrent sur elles, la figure de l'auteur prend toute son importance. Qu'il s'agit de *révélateur auctoriale*, ou de manipulation du personnage, il est toujours question des rapports du lisible au visible de la didascalie : elle est affaire de représentation et de réception, stipulant une sorte de contrat entre l'auteur et le metteur en scène.

La didascalie est doublement sémiotique, elle symbolise le traitement que le dramaturge entend opérer sur les corps et les voix, et pose des questions de poétique.

Pour cerner ce qui se dit dans les didascalies modernes et contemporaines il convient de faire la part entre la rigueur et les contraintes inhérentes, à leur présentation méthodique (description de l'espace et du temps, des personnages, et des objets, du décor) et l'intériorité et la poéticité de la voix auctoriale à laquelle le XX^{e} siècle donne de plus en plus d'importance.

Quand la didascalie se fait stylistique et lyrique, elle témoigne de l'« imaginaire poétique du dramaturge » (Georges Zaragoza, *La didascalie poétique*), véritable « mise en abyme » du rôle que joue la didascalie au sein d'un théâtre qui choisit « d'inventer son réel », autrement dit, qui transforme un espace de reproduction en un lieu pour l'imagination. Au moment où elle se libère de ses conventions, la didascalie devient une voix intérieure prenant

la forme du soliloque intime ; parfois commentaire auctorial, parfois discours subjectif de l'auteur. De même, si parfois la didascalie prend des configurations romanesques, ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle le « roman didascalique », elle se tient toujours à côté du théâtral et de la théâtralité.

Les théories sur la didascalie engagent des réflexions sur son statut formel et textuel ; la didascalie est une instance propre de parole.

La didascalie (par le type même d'informations qu'elle doit apporter : le comportement et le déplacement des acteurs sur scène, les différentes éléments du décor, la façon dont les répliques doivent être prononcées…) renvoie à la notion d'architecture textuelle que l'on peut identifier avec « l'architexte » de Gérard Genette. La didascalie est ainsi une *architecture* qui permet de passer d'un état à un autre : de l'écrit au visible, du texte, du raconté à la représentation, de l'imagination à l'imaginaire, du personnage à l'acteur, de l'auteur au spectateur. Elle focalise la fiction à laquelle elle offre une diversité de points de vue.

La didascalie a un caractère *topographique* aussi. Elle est *agora* : sa disposition est essentielle pour en saisir les spécificités, il importe aussi de voir où et comment elle se situe, sous quelles formes elle se présente, quels déplacements d'acteurs elle provoque. La didascalie est ainsi située textuellement et spatialement. Les notions de co-texte, de paratexte et de métatexte utilisées pour caractériser les didascalies se définissent en termes de positions : elles sont situées par rapport au texte proprement dit.

De même, les questions de typographie et de mises en page ne sont pas seulement descriptives ou anecdotiques, elles témoignent de la dimension spatiale et scripturale de la didascalie : véritable fait d'écriture, elle révèle aussi les choix et les dispositions littéraires du dramaturge. Ainsi la didascalie orchestre les conditions de mises en scène, elle règle les questions d'espace et de temps ainsi que le jeu des acteurs.

« Le bloc didascalique » chez Bernard-Marie Koltès

L'une des spécificités du théâtre moderne – on l'a constaté à travers nos propos théoriques – consiste à faire de la didascalie un espace qui montrerait la concordance entre « texte à voir » et « texte à lire ». La didascalie permet la représentation et en même temps elle l'écarte du texte dont elle émane.

Conceptualiser la « voix didascalique » comme figure de l'auteur et de la scène conduit alors à la reconnaissance pragmatique du texte de théâtre dans son entier et pas seulement dans la situation de communication figurée en lui, en poursuivant et réfléchissant le chemin ouvert par Jeannette Laillou-Savona en 1985dans son article « La didascalie comme acte de parole »[1]. Nous poserons ainsi que le texte didascalique, même réduit au minimum, enchâsse le texte dialogué, enchâssement dont le paratexte est un révélateur et dont le texte didascalique proprement dit n'est qu'une composante.

Aborder le texte de théâtre par cette « voix » revient à l'analyser selon une triple entrée : à la fois énonciatrice, en faisant exister la figure de l'auteur ; pragmatique, en faisant émerger également la figure active du récepteur et de la scène, et narratologique, en mettant

[1] Jeannette Laillou-Savona, « La didascalie comme acte de parole », in *Théâtralité, écriture et mise en scène* sous la direction de Josette Féral, Montréal, Hurtubise, 1985

en valeur le tissage textuel de ces fonctions auteur et lecteur/spectateur dans le rapport à la fable.

Sans pouvoir détailler tous les constituants de la voix didascalique, nous allons essayer d'en donner les contours. Nous avons choisi de n'en développer que quelques aspects pour permettre précisément de mesurer l'inventivité et l'ouverture esthétique de cette voix didascalique, avec les questions et les grandes pistes que cela génère.

Le paratexte est constitué de l'épitexte (interview, entretiens, colloques, avant-textes de travail avec les comédiens) et du péritexte (dédicace, préface/postface de l'auteur, signature, première et quatrième couverture, table de matière, sous-titre, liste de personnages, épigraphe, notes de bas de page, titre et sous-titre thématique) qui tous deux engagent une orientation de lecture du rapport texte/scène et scène/texte.

Le paratexte chez Bernard-Marie Koltès est très riche en considérations visant la « voix didascalique ». Conceptualiser la « voix didascalique » comme figure de l'auteur et de la scène conduit alors à la reconnaissance pragmatique du texte de théâtre dans son entier et pas seulement dans la situation de communication figurée en lui. Nous pourrons ainsi dire que le texte que le texte didascalique, même réduit au minimum, enchâsse le texte dialogué, enchâssement dont le paratexte est un révélateur et dont le texte didascalique proprement dit n'est qu'une composante. Dans le paratexte de *Combat de nègre et de chiens* (sur la 4^{e} couverture du livre) Bernard-Marie Koltès précisera que cette pièce « ne parle pas, en tout cas, de l'Afrique et des Noirs – je ne suis pas un auteur africain, elle ne raconte ni le néocolonialisme, ni la question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis ».

Le paratexte de *Combat…* nous fournit des indications sur les personnages, les lieux, les sons, ainsi que des explications sur les noms des personnages et sur les traductions en langue ouolof. Le texte de *Combat…* est suivi par un texte inédit *Carnets de Combat de nègre et de chiens…* Dans les *Carnets* – texte annexe à la pièce – Koltès nous offre des indices sur le « for intérieur » des trois personnages blancs (Alboury, lui semble suffisamment caractérisé par le fait d'être le « Black » de la pièce, portant sur sa peau un signe physique de singularité).

> *Cal – Si légers qu'on dirait deux traces de doigt sali, deux plis partent de l'extrémité extérieure de chaque œil jusqu'au creux de la joue ; puis, très profondément, presque une fossette, verticale, du côté droit, près des lèvres, une ride.*

L'appréhension du personnage est ici très proche de ce qu'on avait avec la vision à partir de l'autobus chez Genet, puisque la perception non explicitée du « for intérieur » est liée à la saisie d'un détail-révélateur : les rides et les cernes – de l'apparence physique du personnage.

Les *Carnets* ont un intérêt qui dépasse leur utilisation dans la pièce, parce qu'ils fixent les étapes de l'invention et la construction du personnage. En escalier discontinu mais systématique, pour chacun des personnages, définition d'un masque abstrait, image de ce qu'est leur for intérieur, scènes réelles liées à ces personnages, et puis de comment ils parlent, ce qu'ils disent, mais paroles et opinions qui ne concernent pas la pièce, et qui n'y seront pas reprises : « Comment Alboury affronta le premier chien » ; « Mon entreprise, par Horn » ; « Horn et les ouvriers » ; « Cal, songeries d'un ingénieur insomniaque » ; « A propos des Africains, par Horn », etc.

Enfin et surtout, dans quelques lignes isolées, sans narrateur assigné, l'invention d'un étrange rituel de deuil : les femmes couvrent en cachette les corps des ouvriers morts, de branches et de palmes, pour les protéger du soleil et des vautours. Dans la journée, dans l'activité du chantier, les camions passent dessus, et la nuit venue, les femmes reviennent pour de nouvelles branches. Au bout de quelques jours et de quelques nuits, il se forme de petits monticules de branchage et de chair mêlés, qui se fondent progressivement à la terre.

Toute la pièce s'appuie, explicitement, sur ce rituel inventé des *Carnets*, et pourtant il n'est pas repris dans la pièce. Pas plus que ces images dites en son for intérieur ou les caractéristiques physiques des personnages, ou ces scènes de l'Afrique réelle, n'y ont place. La pièce impose sa cohérence à partir d'une indication absente.

Très important pour la compréhension du texte de *Combat…* est aussi une lettre qui a été reproduite dans le numéro de la revue *Etudes Théâtrales* : « Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines », décembre 2000 – qui s'appelle « petit papier indigne » et qu'on reproduit le contenu :

Bernard-Marie Koltès, lettre à Madelaine Camparto, le 23 novembre 1978

J'ajoute ce petit papier indigne pour te demander, au cas où 1° tu aies le temps, 2° que tu sois à Paris le 23, de voir si tu ne peux pas collecter une partie des renseignements ci-dessous, qui ne sont eux-mêmes qu'une petite partie de la documentation sur laquelle je n'aurai qu'une journée à Paris ce qui sera fort court.

Cependant, ce qui ne sera pas fait ne sera, comme je viens de la dire et au risque de me répéter, pas fait. Il s'agit des éléments suivants :

- liste de jeux de cartes se jouant à deux (ou à trois s'il n'y en a pas)
- liste d'annonces (non chiffrées) de ces mêmes jeux
- liste de points de broderie et de couture
- taux d'alcoolémie d'une ivresse moyenne et taux maximum supportable

- *liste de capitales africaines, noms avant la décolonisation et noms après (date de l'indépendance si possible)*
  - jeu de fléchettes : système de chiffrage (de 1 à 12 ou 10 à 100)
- *quel est le nom anglais de John Craindorge (métaphore du whisky, cf. London, La taverne de la dernière chance)*
- *liste de matériel ecclésiastique, les drôles (genre surplis, patène, etc.) exception faite des plus courants*

Le plus important :

- *un catalogue détaillé (noms et prix) de feux d'artifice (Ruggieri ou autre). Suis surtout intéressé par les noms donnés aux différents modèles.*
- *liste de couleurs la plus complète possible, en excluant les noms composés (ex : vert émeraude...), surtout les tons : rouges, bleus, verts, violets, pastels + deux ou trois noms de cocktails doux (genre Alexandra) avec composition.*

Même dans les pièces dites de maturité, Koltès garde un goût prononcé pour une sorte de « recyclage » fictionnel, voire intertextuel, qui consiste à fabriquer du neuf avec du vieux : si on examine par exemple les noms que portent les personnages de *Combat de nègre et de chiens*, dont l'action se situe « Dans un pays d'Afrique de l'Ouest, du Sénégal au Nigéria, un chantier de travaux publics d'une grande entreprise étrangère », on est d'abord frappé par leur étrangeté : « Horn, soixante ans, chef de chantier, Alboury, un noir mystérieusement introduit dans la cité, Léone, une femme amenée par Horn ». Cette dernière est la seule à évoquer une impression de « déjà entendu » : Léone/Lionne. « Cal, la trentaine, ingénieur ». Koltès ne donne d'autre indication « didascaliquement directe » sur les personnages.

Par contre il semble donner quelques pistes dans les didascalies page 8 (« le chaCAL fonce sur une carcasse mal nettoyée, arrache précipitamment quelques bouchées, mange au galop, imprenable et impénitent détrousseur, assassin d'occasion… Pendant le long étouffement de victime, dans une jouissance méditative et rituelle, désœuvrement, la LIONNE se souvient des possessions de l'amour »). Pourtant on a tout lieu de penser que ces noms sont eux aussi le produit d'un jeu de reconstruction. Quand il travaillait à une pièce, Koltès rassemblait beaucoup de documentation, ici en l'occurrence sur les noms de couleurs, et, accessoirement, dans la même lettre, il demande à vérifier les noms de personnages de l'édition originale d'un roman de Jack London : *La taverne de la dernière chance*. Il s'agit de John Barleycorn. Et hormis un « u » qui manque, on peut composer les quatre noms à partir des lettres contenues ici :

JoHn barleycORN – HORN
john bArLeyCorn – CAL
johnbarleycorn – LEONE

john BARLeYcOrn – ALBOURY

Dans *Retour au désert*, l'ambiguïté du jeu entre réel, fiction et matériau intertextuel est pour ainsi dire levée, car les éléments du concret retravaillé sont si ouvertement présents qu'ils « crèvent les yeux » à tel point d'ailleurs qu'on finit par ne plus les voir. Inutile donc de se livrer à des profondes et savantes réflexions sur les évocations mythiques suscitées par l'image du serpent, puisque le notable s'appelant Serpenoise doit son nom tout simplement à une rue de Metz, la ville notable de Bernard-Marie Koltès.

Dans *Combat de nègre et de chiens* et *Quai Ouest*, le bloc didascalique devient à la fois véhicule et support de l'action dramatique, se transformant ainsi en instrument de la double fiction théâtrale. Trois éléments sont absolument déterminants: les précipitations (vent, pluie, grêle…), la température (avec une place prédominante de la dialectique chaud/froid), et surtout, mais ce n'est pas vraiment nouveau, la lumière (mettant en scène l'opposition irréductible fondée sur l'ombre et la lumière).

Analysons la structure dramatique de *Combat…* au regard de ces indications destinées aussi bien au lecteur qu'au spectateur, puisqu'elles appellent une transcription scénique :

Exposition – Majuscule
1. Crépuscule (37) – Derrière les bougainvillées
2.
3.
4. « Quasi-monologue » (38) de Horn : Ils se regardent ; le vent se lève
5.
6.
7.
8. Chute du vent

Point Paroxystique – majuscule
9. Tourbillon de sable rouge
10. Pluie – Partie de gamelle décisive entre Cal et Horn qui lâche Cal
11. Alboury et Léone près du pont inachevé. Accroissement de la tension
12.

Péripétie – majuscule
13.
14.
15. Alboury a disparu. La pluie se met à tomber
16.

Dénouement – majuscule
17.
18.
19. Description du feu d'artifice + bruits, lumière. Mort de Cal
20. Le jour se lève

La progression dramatique se fait en quatre mouvements avec au centre un point culminant (précédé du calme avant la tempête) où le destin des quatre personnages se joue dans un tourbillon de sable et sous la pluie. Le rôle de la lumière est lui aussi très significatif : la pièce commence au crépuscule pour se terminer au lever du jour après un dénouement quasi apocalyptique.

Le jeu didascalique et intertextuel est particulièrement subtil dans *Quai Ouest* où le retour de la lumière est synonyme d'arrêt de mort. Il confère à la pièce une structure symbolique. Les indications d'ordre temporel sont destinées au lecteur seulement, car toute la cohérence structurelle de la pièce repose sur des citations qui font office de transition d'un des six mouvements à l'autre, à la fois conclusions et anticipations augurales.

De plus, les regroupements en six mouvements se font certes à partir des épitaphes/citations, mais c'est la lumière qui exerce véritablement la fonction principale de structuration. Par ailleurs on peut légitimement affirmer que toute la pièce s'articule autour du personnage muet Abad. Celui-ci apparaît dans « une aube de tempête de neige… », et à la fin, au moment où il « agit » (en tuant Koch et Charles) se lève une tempête (vent, pluie et grêle).

pages 9-24	1	« Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde ses pieds. Ses pieds ont disparu. » (Victor Hugo : L'homme qui rit)	La nuit (Rencontre de Koch qui veut mourir et de Charles qui veut fuir)
25-43	2	« Le second jour, peu après l'aube, comme il reposait sur sa couchette, son second vint l'informer qu'une voile étrangère entrait dans la baie. » (Melville)	De l'aube à midi (Chacun tente son « deal »)
43-62	3	« La nuit souffla sur lui, souffla doucement. » (Faulkner)	Midi → Début de soirée (Apparition d'Abad)
62-77	4	« Ce n'est pas encore la mort. Elle n'est jamais douloureuse. » (Jack London)	Début de soirée → Nuit → Aube (Abad est armé par Rodolphe)
79-93	5	« Vers sept heures et demie l'obscurité d'un noir de poix autour de nous tourna au gris livide et nous comprîmes que le soleil s'était levé. » (Conrad)	Aube → Matin → Plein soleil de midi (Abad tue Koch, Claire est violée par Fak)
94-fin	6	« Qu'est-ce que c'est que cette maison où vous me faites entrer, et qui forme un édifice si singulier ? Que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'environnent ? Où me menez-vous ? » (Marivaux)	Après-midi → Lumière rouge foncé du soir (Monique part, Cécile meurt, Abad tue Charles)

Si on analyse le texte d'un point de vue purement « statistique », il est aisé de constater que plus Koltès avance dans l'écriture (dans les textes de maturité) et plus le volume des didascalies exclusivement fonctionnelles se stabilise et même décroît, et que les principes structurels des pièces pervertissent les formes « classiques » de tragédie, boulevard, drames à stations pour glisser vers des structures symboliques.

Ainsi *Retour au désert* est structuré par les heures de prières musulmanes, lesquelles voilent à peine les traces des cinq actes de la dramaturgie classique. De même le titrage des quinze minidrames de *Roberto Zucco* a une fonction symbolique et permet de mettre en évidence l'agencement symétrique de ces quinze tableaux : les sept premiers se déroulent dans un intérieur, les sept derniers se passent à l'extérieur dans des lieux publics, quant au tableau 8, intitulé « Juste avant de mourir », il est le pivot à égale distance des deux « sorties » de Roberto Zucco : la première vers le bas (première évasion au début de la pièce), la seconde vers la haut (seconde évasion, ratée cette fois, chute vers le soleil – donc la lumière – et transfiguration à la fin de la pièce).

Un aspect particulier de l'écriture didascalique de Koltès réside dans le rapport voix didascalique/descriptive, sans parler d'une apposition mais plutôt d'une combinaison à part égale : cela a à voir avec la notion de roman didascalique développée par Jean-Pierre Sarrazac par référence à la tendance du théâtre Bakhtine appelle la romanisation, contamination de la forme dramatique par les éclatements romanesques, à partir du XVIII^{e} siècle avec la

pantomime chez Diderot. Se développe alors la description des personnages, de leurs actions, comme s'ils étaient sortis d'un roman implicite.

On peut cependant faire une distinction entre la voix didascalique narrative et celle qui décrit. Il semble y avoir en effet deux esthétiques très différentes selon qu'il s'agit plutôt de raconter ce qui se passe sur scène ou bien de décrire les personnages, les lieux. On peut également doubler cette distinction de celle qui oppose fiction et régie et observer comment l'écrivain peut raconter ou décrire davantage dans la fiction ou dans la régie, ou de façon indifférenciée ou bien encore en se jouant des deux.

On le voit, le découpage spatial de *Quai Ouest*, au départ articulé avec la présence d'un lieu scénique figuré dans le lieu scénique virtuel, correspond à une esthétique engagée, ouverte, de la fiction à la régie et l'inverse. Ce qui rejoint les deux textes de Koltès *La nuit juste avant les forêts* et *Dans la solitude des champs de coton* c'est par exemple que le dernier ne se revendique pas comme théâtre, et que le premier, en tant que monologue, s'il est qualifié par son auteur de pièce, est un morceau brut de prose : dans les deux cas, le texte interroge à égale distance, et d'intensité égale, la littérature comme le théâtre. Les rejoint aussi le court-circuit du temps qu'ils sont chacun : zoom sur un instant, sur un geste à peine ébauché. Dans les deux cas, l'instant se situe avant le lieu. Ces textes sont un prodige de théâtre, et, du coup, ce n'est pas une écriture qui interroge à égalité théâtre et littérature, c'est un don au théâtre qui le fait déjouer la littérature dans son élément même.

Enfin on peut aussi distinguer une voix didascalique performative : les didascalies de *Dans la solitude des champs de coton* donnent l'impression que leur écriture didascalique est déjà elle-même action, autant que le texte dialogué, parce qu'elle fait ce qu'elle dit de/dans la scène figurée. La scène est alors déjà présente dans l'écriture elle-même, et pas seulement figurée : « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et, c'est cette chose, moi, je peux vous la fournir ; car si je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous, et même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse pas, c'est que j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi, et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi. »[2]. Dramaturge mais aussi artiste, Koltès a le sens de la langue dépouillée en action, par l'action.

Il faut prendre en compte aussi les discours didascaliques considérés comme externes ou secondaires (carnets, prologues, annotations etc.) qui influencent, eux aussi, la configuration de l'espace.

Les paratextes koltésiens appartiennent à un double registre : soit ils donnent des informations complémentaires quant aux actions, aux personnages et aux lieux, de manière référentielle ou autoréférentielle, soit ils s'offrent comme des repères scéniques.

Le théâtre moderne a vu la mise en scène prendre son indépendance vis-à-vis du texte et de l'auteur, ce qui a progressivement conduit les écrivains à s'investir dans de nouvelles formes dramatiques. Dès lors, texte et représentation se sont progressivement émancipés l'un de l'autre : les modes d'écriture théâtraux prolifèrent et la diversité des moyens de représentation ne cesse de croître.

[2] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, p. 9

L'écriture des didascalies est chez Koltès très rigoureuse, ce qui rend difficile le travail du metteur en scène qui se trouve ainsi pris entre les contraintes artistiques et matérielles et les indications scéniques précises:

> *Le lieu*, dit Bernard-Marie Koltès, *est très important. Je ne peux écrire une pièce, m'enfoncer dans des personnages que si j'ai trouvé le contenant. Un lieu qui, à lui seul, raconte à peu près tout*.[3]

Ses didascalies sont écrites dans la lignée de genres non-théâtraux et disséminent des référents visuels qui passent pour irreprésentables et qui sont pourtant indispensables. La didascalie koltésienne combine des perceptions dont la saisie simultanée ne peut être obtenue, dans le meilleur des cas, que par des moyens cinématographiques.

Il est essentiel d'étudier dans l'œuvre de Koltès les rapports entretenus avec les divers modèles de représentation et surtout l'évolution de ces rapports : le modèle théâtral avec pour réfèrent la scène, le hors-scène, où l'auteur tend à outrepasser les codes de la mimésis liés à l'espace scénique.

La didascalie "écriture intime" chez Jean-luc Lagarce

Le théatre contemporain n'est pas seulement fait de signes il fait signe, la représentation théâtrale se destine aux spectateurs et la didascalie *temoigne* de la façon dout l'auteur *souhaite* cette rencontre, de la façon dout il imagine qu'elle aura lieu, comme une projection et comme l'effectuation de celle-ci.

On peut dire que la didascalie délivre une double temporalité dont elle rend toute la puissance imaginative et la force représentative. La didascalie, par sa prééminence textuelle, dit une antériorite *puisqu'* elle commande une représentation qui est sa mise au jour: la didascalie est une virtualité en attente d'actualisation, elle est un à venir, à *l'instar* du titre de la pièce de Jean-luc Lagarce *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, qui pourrait bien constituer la mise en abyme de ce double postulat temporel de la didascalie.

Elle stigmatise une virtualité performative qui participe à la rédéfinition de la notion de spectacle que le XXe siécle effectue.

Une petite vingtaine d'année sépare les premiéres piéces de Jean-luc Lagarce (1957-1995) de ses dermiéres œuvres. Cette période qui peut sembler relativement courte s'accompagne pourtant d'une *évolution* sensible: l'intimité de l'auteur, les éléments autobiographiques, présents en filigrane, dans les premières pièces et qui progressivement vont devenir le matériau essentiel de l'écriture dramatique de Lagarce. Parallèment on assiste dans ces dernières pièces à un délaissement formel: effacement des personnages, altération de la structure dialogique stricte, disparition des didascalies, en apparence du moins.

En réalité, il semble que la didascalie ne disparaisse pas completement mais délaisse plutôt le paratexte pour s'intégrer au dialogue des personnages: abandonnant souvent le circonstanciel, refusant parfois de qualifiér l'énonciation ou le jeu, elle devient interne à

[3] Entretien avec Anne Blancard, Radio France International

l'écriture dramatique, à partie liée avec le dédoublement du moi – dans *Le Pays lointain*[4] *et Histoire d'amour*[5].

Les termes d'indications scéniques - qui semblent dirigés vers l'acte de la mise en scéne – ou de paratexte théâtral qui apparaissement de fait strictement exterieurs au texte dramatique paraissent inadaptés au regard de la complexité de leur statut. C'est pourquoi on préférera celui d'énoncé didascalique qui cohabitera avec celui de didascalie.

Notre étude se propose d'examiner les didascalies initiales[6]: dans les texte de Lagarce elles n'ont certes pas disparu mais ne renseignent pas toujours précisément sur les conditions d'énonciation: ainsi temps, espace et décor sont-ils souvent négligés voire passés sous silence chez Lagarce.

Les lieux sont ainsi des lieux mentaux ou intermédiaires si on juge sur les titres aussi: *Ici et ailleurs, Le voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale, La place de l'autre, Le Pays lointain*[7] n'inscrivent pas l'action dans des lieux définis mais dans une sorte de no man's land; la didascalie vient d'ailleurs stigmatiser cet espace incertain:

> *Un lieu intermèdiaire entre une gare et une plage. Vestiges métalliques d'une arhitecturè de la fin du XIX-ième siècle et sable. (On encore, un espace sonore: bruits de l'eau, bruits d'une gare, des oiseaux, du vent..)*

Souvent chez Lagarce la didascalie induit seulement un espace de sons et de lumières; dans *Carthage, encore*, la didascalie initiale se réduit ainsi à une référence musicale: «*Le début de la Lettre à Elise*[8]*»* ou «*La chanson interprétée par Joséphine Baker, de temps en temps*[9]*»*.

Elle définit le plus souvent un lieu fictif, une sorte de décor-pâte, revendiqué comme tel, un décor comme ceux qui produit le cinéma.

> *Où est-ce que cella se passe? Villa de Santa Monica ou de San Simeon, bateaux, lieux intermédiaires, gravure de Hooper ou studio de cinéma.*

On est-ce que cella se passe? Le question est recurrente... La réponse toujours aussi imprécise: « Par exemple dans la salle des recéptions…» (*Retour vers la citadelle*),[10] une façon de dire...ici ou ailleurs. La didascalie initiale pose le plus souvent un lieu qui traverse le temps comme si l'énoncé didascalique se devait inscrire de fait l'action dans la permanence ou pire encore la réitération: *L'action se passe en France, de nos jours, un dimache à la campagne, dans la maison qu'habite aujourd'hui Pierre*[11].

La didascalie initiale contribue à poser le lieu de la fiction dramatique non comme un arrière-plan plausible mais comme un véritable décor au sens théâtral du terme; Le Voyage de

---

[4] Le Pays lointain in Théâtre complet IV, Besançon, Les Solitaires, intempestifs, 2002.
[5] Histoire d'amour in Théâtre complet III, Besançon, Les Solitaires, intempestifs, 1999.
[6] Selon la typologie de Michel Pruner, dans L'Analyse du texte de théâtre, Paris, Armand Colin, 2005, p.15.
[7] Ici ou ailleurs in Théâtre complet I, op.cit. Piéce enregistrée par France Culture en 1980.
[8] Carthage encore in Théâtre complet I, Pièce publiée jour la première fois sous forme de tapuscrit (n®9/10) par Théâtre ouvert (Paris).
[9] Music-hall in Théâtre complet II, Besançon, Les Solitaires, intempestifs, 2000, P.60
[10] Hollywood in Théâtre complet II, op.cit. p.50
[11] Derniers remords avant l'oubli in Théâtre complet III, op.cit.

Madame Knipper vers la Prusse Occidentale revendique pleinement ce caractére artificiele au point de refuser de poser le seuil symbolique au- delà duquel le monde réel cède pas à l'espace mental de la représentation:

> *Le plateau nu d'un théâtre. Rapport « à l'italienne ». Des décorations en faux or et velour rouge. F et G portent sur leur dos dans leur bras, ou sur une charette qu'ils tirent, quantité d'accesoires des meubles, de façon à pouvoir constituer un décor « rèaliste », à chaque halte.*[12]

Le théâtre-ou plus généralement le monde du spectacle constitue un décor récurrent dans l'oeuvre de Lagarce sans doute parce qu'il permet de développer un motif essentiel à son imaginairè, celui de la famille artistique recomposée. Mais, d'une façon plus sensible, la récurrence du topos du théâtre dans le théâtre autorise le dédoublement des instances énonciatives. Posé ouvertement et ironiquement, dans la didascalie initiale, comme un artifice scénographique, ce topos locuteur de la didascalie – l'auteur – ou au locuteur de la réplique le personnage? Ainsi Longue date peut-il aussi bien faire écho à louis qu' à Lagarce lui-même.

Tout se passe comme si se jouait ou se rejouait sur scène cette confrontation qui n'aura jamais lieu, dans la réalité entre l'auteur et les protagonistes de son passé.

Les identités ne semblent alors existér que dans le rapport à l'autre, précisément lors qu'il tient à un lieu familial, intime, ne peut se construire, pour Lagarce que dans une sorte de dialogisme mental que la scène vient physiquement recréer et qu'il incombe aux didascalies de signaler.

Bibliographie

BACHELARD, Gaston, La poétique de l'espace, PUF, 1957
GENETTE, Jean, « La littérature et l'espace » in Figures II, Paris, Editions du Seuil, 1969
LEHMANN, Haus-Thies, Le théâtre postdramatique, trad. de l'allemand par Ph. N. Ledru,
PAVIS, Patrice, L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma, coll. créée par Henri Mitterrand, série « Arts du spectacle » dirigée par Michel Marie, Paris, Nathan, 1996
PRUNER, Michel, La fabrique du théâtre, Paris, Nathan Université, 2000
RYNGAERT, Jean Pierre, Introduction à l'analyse du théâtre, Dunod, Paris, 1999
COUTURIER, Maurice, La figure de l'auteur, Paris, Seuil, 1995
UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre, Editions sociales, Paris, 1977
UBERSFELD, Anne, L'espace théâtral, Paris, CNRP, 1979
DUQUENET-KRÄMER, Patricia, « Un théâtre de l'insolence poétique : le bloc didascalique dans les pièces de Bernard-Marie Koltès », Etudes théâtrales, nr. 19/2000
LAILLOU-SAVONA, Jeannette, « La didascalie comme acte de parole » in Théâtralité, écriture et mise en scène, sous la direction de Josette Féral, Montréal, Hurtubise, 1985
SARRAZAC, Jean-Pierre, « Résurgences de l'expressionnisme » in Etudes théâtrales, nr. 7, 1995

[12] Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale in Théâtre complet, op.cit. p.114

TRAVELLING DISCOURSE – THE MOBILITY OF VISION IN JAMES JOYCE'S *ULYSSES*

Elena PĂCURAR, Assistant, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Exemplary for Joyce's reputation as a cosmopolitan writer would be his mobility of vision and perspective; it is the mobility of the writer as an exile and a traveler in continental Europe, it is the mobility of language shift that he encounters or it is the mobility of fictional discourse that often features as the interplay between writing and reading in a text like Ulysses. This cosmopolitan free circulation of discourse is regarded upon as a mark of Joyce's all-inclusive modernism, and additionally as an Irish trope of wandering. Travelling discourses accompany a better understanding of Joycean fiction as a dynamic system in itself; its many changes and swings (polyglotticism, contortions of phrase, flowing style) are possible precisely because of the nature of these writings as texts in motion.

Keywords: mobility of language shift, mobility of fictional discourse, cosmopolitanism, texts in motion

James Joyce's cosmopolitanism is often read against the question of "production of space" in writing urban literature, by way of which Dublin becomes a "Weltstadt" defined as "a topos of the imagination where the city become the world" (Harding 2003: 133). In Georg Simmel's view, the urban dynamics – that is so often presented with Joyce's fiction – offers no advantage to the individual consciousness divided between the inclusion and the exclusion of the city from the sphere of everyday life. In the changing "centripetal and centrifugal" perspective[1] on the urban landscape, the city is regarded as "overwhelming", unbearable and more suitable for what Christopher Butler terms "pessimistic" writers like Gissing and Conrad.

Desmond Harding contributes to the critical appreciation of Joyce's urban cosmopolitanism, in that the writer expresses a "recuperative" view of Dublin conceived as "the center of modern consciousness, and that modern consciousness is an urban consciousness" (Harding 2003: 57). The same would be argued by Kenner, who identifies the interdependence of modernism and the urban imaginary especially in the reading of Joyce's *Ulysses*[2]. When taken far from the "centre" as a point of reference, individual consciousness is challenged by the encounter with the "otherness" of the ex(external)-metropolitan space. Christopher Schedler defines this position (outside the centre, but looking at it) as "border modernism" – understood as "a product" of the "other" space, where exile writers whose cultural backgrounds interact with what they perceive as being different: "(…) modernism does look surprisingly different when one leaves the metropolis and stands not in the province

[1] "For Simmel, the centripetal and centrifugal stimuli generated by the conditions of city life – 'modernity' – resulted in an almost unmanageable assault on the sensory capacities of all individuals regardless of class." – Harding 2003: 81

[2] "The deep connections between modernism and modern urban rhythms are nowhere more evident than in *Ulysses*" – Hugh Kenner qtd in Eysteinsson 1990: 20

(…), but on the border – the marginal space (…) beyond the metropolitan space, where distinct cultural groups come into contact and conflict." (Schedler in Cain (ed) 2002: XI)

Schedler evokes Fredric Jameson's own reading of *Ulysses* as a metaphor of another "border modernism" "in which the aesthetic of metropolitanism is projected onto Ireland, a space where the First and Third World meet, a space no longer central" (Schedler in Cain (ed) 2002: XIV). Raymond Williams studies the point of contact between the immigrant artists and the role of the metropolis by claiming that there is a sense of new "community" that these artists assume as a sort of suprastructure in the metropolis:

> The most important general element of the innovations in form is the fact of immigration to the metropolis, and it cannot too often be emphasized how many of the major innovators were, in this precise sense, immigrants. At the level of theme, this underlies, in an obvious way, the elements of strangeness and distance, indeed of alienation, which so regularly form part of the repertory. But the decisive effect is at a deeper level. (…) the artists and writers and thinkers of this phase found the only community available to them: a community of the medium; of their own practices. (…) To the immigrants especially, with their new second common language, language was more evident as a medium – a medium that could be shaped and reshaped – than as a social custom. (Williams in Middleton (ed) 2003: 9)

Our aim is not to deny Dublin's central position in Joyce's writings, nor is it to apply a sociological conceptual frame as a reading exercise, but rather to conclude that fictional space – in Joyce's texts – is prone to an intrinsic mobility of narrative and discourse and to the critical permeability of various theories and schools. It is the variety of critical perspectives that allows for several interpretations of the city as the picture of authentic Dublin and Dubliners, as a mock-image of Irishness or as a cosmopolitan transposition of an Irish city. Bernard Benstock is careful to absorb any of these tendencies, in his writing of *'Ulysses' without Dublin*, a demonstration of the well-tempered critical reconstruction of the city, avoiding both the author's claims for the documentary composition of fiction and the critics' rushed judgments on the margins of the Dublin's inauthenticity: "Joyce's boast to Frank Budgen that "if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be constructed out of my books" certainly attests to Joyce's penchant for accuracy whenever possible, but he could hardly have expected such reconstruction to have taken place from the reality he credits most, the Mabbot street scene and Molly's soliloquy." (Benstock in "James Joyce Quarterly" 1972: 101)

Benstock is versed in reading between the lines of Joyce's allegations and identifies – where necessary – Joyce's interspersed allusions and ironic treatment of the subject. Dublin's fictionalization is such an example of Joyce's efforts to safeguard the image of the city from its parochialism, by the use of "irony and detachment" (Benstock in "James Joyce Quarterly" 1972: 107). It is in this safe manner that Joyce manages to offer its readers a glimpse at Dublin's multi-layered structure and postbinaristic nature: "Joyce's Dublin persists as a microcosm of the modern city. Joyce had commented that the city was both a national capital and yet a relatively small community in which the citizens knew each other well enough for

him to create the interaction of his characters." (Benstock in "James Joyce Quarterly" 1972: 115)

Critics such as Enda Duffy or Garry Leonard have explored Joyce's *dromomania* (see Rickard in "European Joyce Studies" 2001: 105) characteristic of Joyce's protagonists, while at the same time, comparing them to Walter Benjamin's *flâneur*[3]. Rickard's reading of the political determinants supports the view that political identities are as mobile and shifting as the narrative itself, and, moreover, that they are part of a larger project that Joyce successfully finalized with the writing of *Finnegans Wake*: "Joyce creates models of urban, hybrid identity that (…) allow language and narrative mimesis to wander as the novel slips its own boundaries and goes "on the road" stylistically, loosening the limits of the self and setting the stage for the radical disjunctures of *FW*." (Rickard in "European Joyce Studies" 2001: 109)

As a consequence, the mobility of his fiction also speaks about the dynamics of identity formation and reconfiguration, whereby Irishness is converted into the Europeanism of "pluralistic and open forms of identity" (Rickard in "European Joyce Studies" 2001: 110). Here, Rickard comes closer to David Spurr's understanding of the construction of space and its reflection of identity formation as an interplay of forms and parameters: "(…) both architectural space and the space of consciousness are sites of a continual struggle among the competing claims of individual freedom, nationalist aspirations, and imperial authority." (Spurr 2002: 18) If the text is the manifestation of artistic consciousness, then the space of the city becomes the space of the text that hosts its authorial consciousness as the *Deus ex machina* who is continuously downplayed by the textual energies mushrooming as style. Spurr compares the urban configuration to the body of the "literary text" with its "linear but irregular patterns" (Spurr 2002: 18). If previous critics referred to the text in terms of "mobility" and "dromomania", Spurr prefers the notion of "circulation" – seen as "the constant movement of persons and objects in all directions within a defined space" (Spurr 2002: 29). Opposing Foucault's modern *site* to the more stable, less mobile, term of *place*, Spurr privileges the city's self-imposition as protagonist of fiction, as self-reflexive authority, if we are to evoke – like Spurr – de Certeau's assertion that: "(…) the city is "simultaneously the machinery and the hero of modernity", meaning that the city generates the historical conditions of modernity while it also becomes a mythic construct in the discourse of modernity." (Spurr 2002: 29)

For this reason and for many more, Joyce's texts have been chosen as examples of self-reflexive pieces of fiction, in which the element of modernist innovation makes room for individual consciousness to pervade the structure of writing in many forms, and for the self-referentiality of the text feeding on itself. Self-reflexivity (also termed by Monika Fludernik as self-referentiality) appears in the modern novel as a result of "constant juxtaposition, of *montage*" and of "stylistic parody" (Fludernik in Zach; Kosok (eds) 1987: 294-5). For Fokkema, the use of self-reflection is a sign of aesthetic inclusion, a symptom of modernism and its "metalingual" functions: "Apart from epistemological doubt, metalingual criticism may serve as a criterion to separate Modernist from non-Modernist texts (…)" (Fokkema 1987: 39)

[3] Rickard appeals to Peter Barta's comparison between the *flaneur* and the *badaud* – the latter being defined as the "more anonymous and less respectable urban walker", while the former is more characteristic of Joyce's fiction in that "The flaneur is always in full possession of his individuality" - Rickard in *EJS* 2001: 106

Fritz Senn studies the nature of textual self-reflexivity in noting that it is "a trademark in much recent story-telling" (Senn 1995: 119) and in identifying it in fictional reconstruction from within its own structures and items: "Joyce's later works, in particular, seem to have a self-awareness of their being artifacts. *Finnegans Wake* comments continually on its own nature, and infelicitous exculpations are never far off. *Ulysses* also more and more denounces itself as narrative scheming. Asides like 'As said before' and even 'as said before just now' (*U* 11.519, 569, 763) are conspicuous avowals of the creator's handiwork." (Senn 1995: 119) Self-reflexivity can be said to support the successive aspects of reading and writing as/in fiction, where Joyce's characters are described either reading or writing in a process of intense communication, whereby the text itself seems to ex-communicate itself from the pages of the book. Here are just a few of the *titbits* of textual self-reflexivity in *Ulysses*: "Stephen writes on the beach with whatever comes to hand; all day, Bloom reads headlines, hoardings, and announcements in the street; and in 'Wandering Rocks', a chapter that is overseen by the travelling discourse of the throwaway as it floats down the Liffey, Stephen and Bloom turn over books standing up in the street." (Connor 1996: 66)

There is certainly a blend of discursive cosmopolitanism (with all its liberties of phrasing and style) and discursive "familiarization" (with fragments of textual repetition, copy-paste techniques and self-reflexivity as attextuality) in Joyce's *Ulysses*. The most mobile of all Ulyssean episodes (*Wandering Rocks*) registers a few such examples. Let us take the mobility of the details concerning the young woman's removal of the twig from her skirt:

> The young man raised his cap abruptly: the young woman abruptly bent and with slow care detached from her light skirt a clinging twig. (*U* 10.200-2)

or

> The young woman with slow care detached from her light skirt a clinging twig. (*U* 10.440-1)

If *Wandering Rocks* functions by way of contraction (in the form of the several vignettes of Dublin life), *Aeolus* is known for its expansiveness of style and discourse, despite its apparent fragmentation into smaller paragraphs with headlines. There is an implicit staged communication of the "machinery" that is given voice, translating itself to the readers as a proliferation of uncontrolled message:

> The machines clanked threefour times. Thump, thump, thump. Now if he got paralysed there and no-one knew how to stop them they'd clank on and on the same, print it over and over and up and back. (*U* 7.101-3)

The same episode plays with the double register of the orthographic and the phonetic in a passage advancing the possibilities of the text's feeding on itself or feasting on wordplay:

> It is amusing to view the unpar one ar alleled embarra two ars is it? double ess ment of a harassed pedlar while gauging au the symmetry with a y of a peeled pear under a cemetery wall. Silly, isn't it? cemetery put in of course on account of the symmetry. (*U* 7. 166-70)

Towards the end of *Oxen…*, in the parody of the American evangelist style, Joyce's text recuperates the travelling words of the throwaway from *Wandering Rocks* and transports it to complete the genesis of the English language chronologically regenerating itself in a global language that is hardly familiar anymore and that anticipates the style and linguistic cosmopolitanism of *Finnegans Wake*:

> Christicle, who's the excrement yellow gospeller on the Merrion hall? Elijah is coming! Washed in the blood of the Lamb. Come on, you winefizzling, ginsizzling, booseguzzling existences! (*U* 14.1579-81)
> "Full of my breadth from pride I am (breezed be the healthy same!) for 'tis a grand thing (superb!) to be going to meet a king, not an everynight king, nenni, by gannies, but the overking of Hither-on-Thither Erin himself, pardee, I'm saying." (*FW* 452.24-8)
> "Numerous are those who, nay, there are a dozen of folks still unclaimed by the death angel in this country of ours today, humble indivisibles in this grand continuum, overlorded by fate and interlarded with accidence, who, while there are hours and days, will fervently pray to the spirit above that they may never depart this earth of theirs till in his long run from that place where the day begins, ere he retourneys postexilic, on that day that belongs to joyful Ireland" (*FW* 472.28-35)

Space expansion – just as space contraction – is yet another instance of *trompe l'oeil* in which the strategies of fictional representation select just parts of an insinuated whole that is displayed and anticipated or merely hinted at in between the limits of the page. Hither-on-Thither Ireland, an island expanding over the sea and covering most of the world, speaks of Irish emigration, of a centrifugal disposition as colonial dispersal. The opposite is suggested in the "postexilic" return to an Ireland to which Joyce also referred in *Exiles*, with a somewhat tender overtone[4], a return that is not envisioned in idyllic lights, but rather in the skeptical perspective of one who experiences and renders exile and emigration in the space of fiction. That is why "Irish writers and intellectuals in the twentieth century have returned to Joyce's exile out of a need as well as a desire to rationalize their own diasporic existence" (van Mierlo in Gibson; Platt (eds) 2006: 195). Any attempt at mapping exile would become ambitious projects of formulating a history and a map of the world in its entirety.

The feeling that texts have the power and the structure of world-generating is encountered by readers such as Joyce's close friend Jacques Mercanton, who once confessed of having experienced the apprehension of an entire creation by merely looking at the surface level of manuscript pages of *Work in Progress*:

> When I perused a page of the manuscript of "Work in Progress", I did not imagine the unfolding of history but rather a foreshortened image of the creation of the world. Certain passages remained intact, just as they were

[4] "Not the least vital of the problems which confront out country is the problem of her attitude towards those of her children who, having left her in her hour of need, have been called back to her now on the eve of her longwaited victory, to her whom in loneliness and exile they have at last learned to love." – *Exiles* (142) qtd in Wim van Mierlo – in Gibson; Platt 2006: 186

> written at the beginning, like particles instantaneously crystallized and fixed in their eternal forms. Other areas were in a state of continual flux and fusion, and it seemed that nothing would work to stabilize them; one sentence had recently been split up by a few new words, which in their turn had engendered a new sentence. (Mercanton in Potts 1986: 221)

This certainly reminds us of Crawford's symbolic mapping of Phoenix Park in the margins of a newspaper; the impression of both frozen and dynamic elements building up the picture of a world stems in the reader's own photographic eye, in his mapping of the map. Trying to give a certain spatial form to such a form-preoccupied novel as *Finnegans Wake* could signify framing fiction in a manner that to a certain degree imitates an authorial gesture. Reading is once again a form of writing, a technique of reforming and rearranging the space of fiction with all its data.

Spatial dissolution and coagulation in the act of reading are other ways of saying that "the book is not an image of the world. It forms a rhizome with the world, there is an aparallel evolution of the book and the world; the book assures the deterriterialization of the world, but the world effects a reterritorialization of the book, which in turn deterritorializes itself in the world." (Deleuze; Guattari 2004: 12) Since territory is prone to several modifications when shifted from historical to fictional, is can be understood that holding on place as a centre of reference is merely a utopian belief. Joyce's Dublin is a constant, not a variable in his writings, but its perpetual expansion or contraction, its mapping, so to say, account for its instability and mutability.

The "foreshortened image of the creation of the world", as a result of mapping techniques, requires a constant revisitation of real geography and a permanent interplay between various degrees of appropriation. Zooming in and out of the specific place provides a better view of both the details and its overall image. It is precisely from afar that space is foreshortened in its entirety and for a wholesome comprehension. Ireland' contraction and expansion in two of Joyce's novels are the results of a spatial distantiation and an aesthetic close-up to a reality that is frequently conveyed in varying linguistic registers.

Mapping spatial distance as exile can be performed with the help of aesthetic means which betray the existence of an aesthetic distance. Joyce's spatial distantiation from Ireland was doubled by his aesthetic looking back on a country as foreshortened in the image of Dublin, also known as the writer's "universal city of the mind". Labeling it as a "city of the mind" means leaving its historical value at the background of a larger story about the definition of an artistic identity:

> The aesthetic distance that Joyce introduced into his autobiographical narrative after his exile, then, extends the need for distance represented by the exile into the very method of his book: just as he needed the actual distance between Dublin and Trieste in order to return to his past to rewrite, Joyce came to need the aesthetic distance he finally created in his autobiographical narrative between his protagonist and himself in order to "recreate" himself as an artist. (Jay 1984: 122-3)

Abstracted from the reformed space of his writing, Joyce's authorial voice echoes his participation in the creation of fictional worlds from "behind", "beyond" and "above" their

limits and above the margins of his own biographical individuality. His creative self clings on, returns to Dublin as to a centre of his fictive projections, in order to sequentially rewrite, refashion it and himself with it. This strategic self-absorption beyond the historical reality and its fictive rendering justifies critical evaluation in terms of "transhistorical", "transcultural" (Harding 2003: XI) narrative with reference to Joyce's elusive political or ideological belief. By balancing the real and the fictive, the author relativises both and claims none as fundamental narrative.

Both fictive and real, historical and imagined, Joyce's Dublin essentialises in-betweenness at various levels: social, political, ethnic, aesthetic. Dublin is the "dear, dirty" city, the paradoxical blend of provincialism and metropolitan dynamics, the loathed site of parochial stereotypes and the reimagined home of exiled artists. Conveying its in-betweenness can only be completed by positing the reader both inside and outside Dublin, both in its social network and underlying urban mechanisms and outside its geography, its walls and limitations, with the help of a foreshortened image, with an artifice that turns Dublin into a "map". In doing this, Joyce chooses to become part of a series of writers whose allegedly modernist aesthetics creates narratives of the city, of urban space, thus mapping cosmopolitan places and internationalist spirits of artists and individualities.

Joyce's Dublin, and through it Ireland - even though less engaged in the political events of the first decades of the twentieth century – come out and act out other socially, ethnically relevant connections between colonizer-colonized, margin-centre, cosmopolitan-provincial. Double-deckered themes and features of urban life and urban prose have basically generated a space of debate for critics who either look for nationalist traces in Joyce's writing, or general internationalist, transhistorical values that go beyond his Irishness or Irish-Englishness.

No matter how particular or universal, how small or large, how close to the readers' eyes or how far from critical sight and fictional representation, Dublin has proved sufficiently generous for further exploration, both in fiction (the city appears in all of Joyce's books, *occasional* writings included) and in theoretical framing and analysis (different critics speak of varieties of Dublin as Hibernian metropolis, Irish capital, European capital of culture, international city if not metropolis, centre of modern and modernist consciousness or perfect display of urban architecture, corner of nationalist manifestoes or place for anti-nationalist, anti-Catholic and anti-institutional creeds). All in all, Dublin remains a "classical city" in that "Ulysses" is also for us the classical, the supreme representation of something like the platonic idea of city life", due to the fact that it "is not exactly the full-blown capitalist metropolis, but like the Paris of Flaubert, still regressive, still distantly akin to the village, still un- or under-developed enough to be representable, thanks to the domination of its foreign masters." (Jameson in McCormack; Stead (eds) 1982: 134-5) Despite the ironic dimension of ideologically-framed assertions, it is only right to admit that the Irish capital of 1904, a time when the question of emigration was still problematic, could not have been exploited and explored as aesthetically successful as the cities of other modernist artists on the Continent.

Sketching the features of a "classical city", one would necessarily bear in mind the model, the urban pattern of the Greek *polis* with its *agora* of intense social networking and philosophical debate. In Fredric Jameson's understanding of a "classical city", Dublin is

relevant insofar as all the levels of its representation are interspersed, overlapped in cross-sections imitating the actual performance of forms of communication:

> The classical city is not a collection of buildings, nor even a collection of people living on top of one another; nor is it even mainly or primarily a collection of pathways, of the trajectories of people through those buildings or that urban space, although that gets us a little closer to it. No, the classical city, one would think – it always being understood that we are now talking about something virtually extinct, in the age of the suburb or megalopolis or the private car – the classical city is defined essentially by the nodal points at which all those pathways and trajectories meet, or which they traverse: points of totalisation, we may call them (…) (Jameson in McCormack; Stead (eds) 1982: 134-5)

In this particular aspect of the city as socializing milieu lies the significance of such a textual depiction of urban space in its incessant movement, with its resonant rhythm and its modernist translation of a sense of change (industrial political, economic, social); the beginning of *Aeolus* is illustrative for the way in which the modernist "classical city" is offered on the open stage of fiction with the help of a zooming in and out of the streets and the Dublin infrastructure: "Before Nelson's pillar trams slowed, shunted, changed trolley, started for Blackrock, Kingstown and Dalkey, Clonskea, Rathgar and Terrenure, Palmerstone Park and upper Rathmines (…) Right and left parallel clanging ringing a double-decker and a singledeck moved from their railheads, swerved to the down line, glided parallel." (*U* 7.1-12)

Recording their dynamics in the economy of the literary text – which in itself brings all descriptive elements together as "points of totalisation" – does not necessarily hint at recuperating territories, but repatriating some of their characteristics in the space of fiction, in Dublin as the imaginary homeland of urban energies rather than the Irish capital hosting Nelson's pillar as a pole of Irishness. Joyce offers his readers the portrait of a city with the "modern consciousness" that was aware of a synchronic adherence to a type of aesthetics, and which is an "urban consciousness" (Harding 2003: 57), in the end. Joyce's authorial consciousness cannot leave aside such urban details that give Dublin its consistency, its history as evolution and transformation of place, since the "concentration of habitations, crowds in the street, and cultural institutions in the city has always had its excitements, and what Joyce sees in expanding Dublin at the beginning of the twentieth century is no more than an intensification and variegation of such excitements, with the trams, the telegraph, the printing press accelerating the back-and-forth movement of people and information that has been manifested in cities through the ages." (Alter 2005: 139)

The negotiation of meaning between classical-modern(ist) has found with Joyce and his urban (re)creation a different significance, in that modernist preoccupations with urban forms coagulate in what would later become a recurrent (traditional, and, therefore, classical) point of interest. A modernist "classical city" – the fictive residence of a modernist spirit and an exiled writer – comprises and echoes the author's double vision: an integration, an appropriation of the city's "map" and a distantiation from it.

Coming back to an image that has an autonomy of its own, that exists inside as well as outside the fictional frame and whose validity and authenticity can be checked at any time is

not an easily achieved task. One of the theorists of urban space, Jane Jacobs, insists that "Designing a dream is easy; rebuilding a living one takes imagination" (Donald 1999: 121). Quite interestingly, Joyce's preference for visual representations (in painting, for example) addressed pictures with a narrative structure in it, images that could tell a story (Jolas in "James Joyce Quarterly" 1974: 103). This taste for the eventful and the narratologically conditioned representation is explained by Hillis Miller's phenomenological apprehension of space: "Space is less the already existing setting for such stories, than the constitution of space through that *taking place*, through the act of narration. What, then, is the nature of these space-producing events? Do they simply map spaces or represent events? Not really, suggests Miller. Rather, they project events onto space. To gloss Lefebvre's concept of representational space, they generate a narrational space." (Donald 1999: 123)

Telling the story of a place ("space-producing events") might work on a logic of linguistic production (single coding); remembering the story of a place implies a double act of fictionalization (double coding). If memory can be conceived as "performative act" (Donald 1999: 125), the unfolding of the narrative layers is part of the process of space recreation. Space as memory (as the depository of its historical configuration) becomes the memory of space when rewritten, when fictionalized. Joyce's work, therefore, maps Dublin with a mind to convert it into the representation of memory as space; fictionalizing memory does more than project memory as space. What Joyce's Dublin retains and offers its readers can be read as the urban dimension of authorial memory and migrant reterritorialization.

Bibliography

Alter, Robert. *Imagined Cities – Urban Experience and the Language of the Novel*, New Haven, London: Yale University Press, 2005

Cain, William E. (ed). *Border Modernism –Intercultural Readings in American Literary Modernism*, New York&London: Routledge, 2002

Connor, Steven. *James Joyce*, Plymouth: Northcote House, 1996

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, London, New York: Continuum, 2004

Donald, James. *Imagining the Modern City*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1999

Eysteinsson, Astradur. *The Concept of Modernism*, Ithaca&New York: Cornell University Press, 1990

European Joyce Studies (general editor: Fritz Senn, associate editor: Christine van Boheemen), no. 11, *James Joyce and the Fabrication of an Irish Identity*, Amsterdam: Rodopi, 2001

Fernandez, James W.; Huber, Mary Taylor (ed). *Irony in Action. Anthropology, Practice and the Moral Imagination*, Chicago&London: The University of Chicago Press, 2001

Fokkema, Douwe; Ibsch, Elrud. *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1919-1940*, London: C.Hurst&Company, 1987

Gibson, Andrew; Platt, Len (eds.). *Joyce, Ireland, Britain*, Gainesville, Tallahassee: University Press of Florida, 2006

Harding, Desmond. *Writing the City – Urban Visions and Literary Modernism*, NY & London: Routledge, 2003

James Joyce Quarterly (fall 1972), Tulsa, Oklahoma: The University of Tulsa, vol. 10, no. 1

James Joyce Quarterly (winter 1974), Tulsa, Oklahoma: The University of Tulsa, vol. 11, no. 2

Jay, Paul. *Being in the Text. Self-representation from Wordsworth to Roland Barthes*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1984

McCormack, W.J.; Stead, Alistair (eds..) *James Joyce and Modern Literature*, London, Boston, Melbourne: Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982

Middleton, Tim. (ed). *Modernism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. II, vol. IV, London, New York: Routledge, 2003

Potts, Willard (ed.). *Portraits of the Artist in Exile – Recollections of James Joyce by Europeans*, Seattle, London: University of Washington Press, 1986

Senn, Fritz. *Inductive Scrutinies. Focus on Joyce*, Baltimore Maryland: Johns Hopkins University Press, 1995

Spurr, David. *Joyce ad the Scene of Modernity*, Gainesville: University of Florida Press, 2002

Zach, Wolfgang; Kosok, Heinz (eds). *Literary Interrealtions – Ireland, England and the World 3. National Images and Stereotypes*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987

Zach, Wolfgang; Kosok, Heinz (eds). *Literary Interrealtions – Ireland, England and the World 2. Comparison and Impact*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987

Zach, Wolfgang; Kosok, Heinz (eds). *Literary Interrelations – Ireland, England and the World 1. National Images and Stereotypes*: Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987

ISSUES OF IDENTITY IN McEWAN'S FICTION

Alina BUZARNA-TIHENEA (GALBEAZA), Assistant, PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: The social and cultural scenes of the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century, as they are given memorable expression to in Ian McEwan's fiction, bear the marks of important historical and political global events, such as World War II, the Holocaust, the increasing political influence of the American nation, the Cold War, the 9/11 terrorist attacks. Within this framework of international conflicts and tensions, new meanings, new person, role and social identity standards radically influenced individual interactions and patterns of behaviour, providing new themes and subjects to be dealt with. This complex system of reciprocal influences between individuals and society is also fictionally illustrated within McEwan's novels. Starting from the premise (asserted in one of his interviews) that individuals "are innately moral beings" whose social behaviour "is an instinct (...) coloured of course by local cultural conditions" (Louvel, Ménégaldo and Fortin 1995 : 4), McEwan's novels fictionally represent social structures which are deeply affected by struggles for power, anxieties, private and public conflicts, political and social tensions, where individuals, interpersonal relationships, social groups, communities, and even nations permanently redefine themselves, their identity standards and the environment they live in.

Keywords: identity, literature, society, social behaviour, characters

The major socio-political events which took place during the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century (such as World War II, the disintegration of the British Empire, the expansion of the Commonwealth and the immigration of people of different nationalities, languages and cultures) brought about important transformations on the English social and cultural scenes. The gradual globalising of life, to which the above mentioned events have contributed, "has produced a multi-ethnic Britain, with a plurality of identities and heritages" (Christopher 1999: 1). New identities, new and often shocking trends and directions strived to express themselves and to assert their cultural values in a world influenced by conflicts and tensions and by their political, economic and social consequences.

Ian McEwan's attempts to be a witness of history has made him to focus, within his fiction, and especially within his novels (such as *The Innocent, Atonement, Saturday, The Child in Time, Amsterdam*), on representations of major global events and to situate them within a wider matrix of socio-political and cultural meanings (Groes 2009: 2), raising several issues concerning the entanglement of public and private relationships and their impact upon individual identity. Through his works, McEwan provoked cultural debates and moral outcries (Groes 2009: 1). His early literature of shock (especially his short stories and his first novel, *The Cement Garden*), as critic Jack Slay labels it (1996: ix), the exploration of grotesque and disturbing themes (such as breaking social conventions, codes and taboos, incest, sado-masochism, rape, pornography and murder) challenge the precepts and

determinations of society, questioning and then defying the restraints predetermined by sex and class, by politics, culture and gender. His early writing style made critic Jack Slay to claim, in the preface of his book entitled *Ian McEwan*, that the author "confronts the weaknesses and shames of ourselves and of our societies" (Slay 1996: ix).

Studying the relationships between identity and literature, critic Jonathan Culler asserts that "the explosions of recent theorizing about race, gender and sexuality in the field of literary studies owns much to the fact that literature provides rich materials for complicating political and sociological accounts of the role of such factors in the construction of identity" (Culler 1997: 106). Nowadays, identity is a constantly debated topic in the academy, across the humanities and social sciences, influencing even law and communication studies. The constitutive power of gender, race, ethnicity, sexuality, and other dimensions of identity has become an important issue of almost all projects of inquiry, rising concerns about "becoming", "knowing", or "discovering" who we are.

The contemporary debates in social psychology (identity theory and social identity theory) have led to a thorough examination of those issues that are particularly prominent in Ian McEwan's fiction. Nowadays, the main concern regarding identity relies on the way identity is defined, measured, constructed, deconstructed, developed and created. In Urs Fuhrer's view, identity is also a controversial concept because contemporary efforts to define and study it vary considerably in their scope and in how they address its issues; numerous difficulties also arise when one attempts to integrate the wide range of theoretical perspectives (Urs Fuhrer 2003: 79-80). The use of the term identity varies even when referring to the fields of sociology and social psychology.

Analysing the psychological and sociological approaches to identity, social psychologists James E. Côté and Charles G. Levine state that, in spite of their common roots, over the past several decades, these two approaches (i.e. sociological and social psychological) have constituted independent frameworks and have become increasingly isolated from one another, partly because of professionalization and specialization. On the one hand, psychologists are more interested in what happens inside individuals (at the level of personality- mental processes and related individual actions) and, on the other hand, sociologists are more interested in what happens inside societies (at the level of social structure- social structures and related individual actions) (Côté, Levine 2002: 12). Consequently, the body of literature on identity is fragmented and is deeply affected by the absence of a unifying taxonomy or common terminology.

In their turn, sociologist Peter J. Burke and sociological social psychologist Jan E. Stets, in their *Identity Theory*, deal with the term of identity taking into account the existence of three main elements: role, group and individual particular characteristics:

> An identity is the set of meanings that define who one is when one is an occupant of a particular role in society, a member of a particular group, or claims particular characteristics that identify him or her as a unique person (Burke and Stets 2009: 3).

Therefore, the two identity theorists emphasise that there are three bases of identities (role, social group and person) and, accordingly, they make the distinction between role

identity, social identity and person identity. Role identities are based on the various social structural positions individuals hold (such a fictional instance is given, in McEwan's *The Child in Time*, by Stephen who has the role identities of father, husband, son, writer), social identities are related to individuals' memberships in certain groups and are based on group categorization and group evaluation (within the same novel, Stephen is a member of a committee on childcare, and his friend, Charles is a politician; in *Black Dogs*, it is mentioned that Bernard and June were, in their youth, members of the Communist party) and person identities are based on the perspective according to which each person is a unique entity, distinct from other individuals (in this case the focus being on the features individuals internalize as their own, such as being more (or less) controlling or more (or less) ethical). All these three types of identity have a series of identity standards that function as reference and guide patterns of behaviour in different situations: individuals act to control the perceptions of who they are in a situation in order to match the feedback they receive in the respective context (Burke and Stets 2009: 112).

In one of his interviews, when speaking about the social behaviour of individuals, McEwan stated that they:

> are innately moral beings, at the most basic, wired-in neurological level. We've evolved in society. (…) We have shaped each other. (…) Social behaviour is an instinct with us, coloured of course by local cultural conditions (Louvel, Ménégaldo Fortin 2011).

Consequently, in McEwan's fiction, the characters are assigned diverse role, social and person identities, and are also placed against different cultural and social backgrounds (such as the city of Berlin during the Cold War in *The Innocent* or the World War II society in *Atonement*) in order to underline the tight interconnection between individual social behaviour, identities and the constantly challenging social conditions.

Trying to integrate role identities and social identities, Burke and Stets draw the attention to the situations in which certain role identities (which refer to the self as an individual "me" and which therefore are individual-level identities) may be converted to social identities (which involve identification with others who belong to the same category or social group and which are collective-level identities); for instance, in McEwan's *The Innocent* the fictional reflection of the role identity of soldier becomes, in certain contexts, group identity: "This is a war, Leonard, and you're a soldier in it" (McEwan, *The Innocent*. 1990: 41). Glass tells Leonard, casting him in the role identity of soldier. On the other hand, Leonard's sudden apparition to Maria's apartment stirred in her mind memories of the social (group) identity of "soldiers, usually in pairs, pushing open doors unannounced" (McEwan, 1990: 50).

However, the two identity theorists provide for the means of distinguishing between social identities and role identities, by taking into consideration the psychological state that is activated (me or we) and the social functions it provides (an ego function that satisfies the needs of the self or an inter/intragroup function that satisfies the needs of the group) (Burke and Stets 2009: 122-123). Thus, attention should be paid when trying to distinguish between a person who is acting in a role on the basis of a role identity or who is part of a collective or

group and acting on the basis of the social identity. In *The Innocent*, the fictive role identity of soldier becomes social identity when it acquires a collective meaning, when it refers to soldiers as a group of men having certain characteristics which distinguish them as such.

It should be also mentioned that, unlike role identities but like social identities, the person identity is viewed as functioning across different roles and situations. Person identities are more likely to be activated across contexts than role identities because they are related to important aspects of the individual. The set of meanings contained by the person identity would influence the meanings within the individual's role and social identities (Burke and Stets 2009: 125). Such a fictional illustration may be given by the character of Leonard Marnham in McEwan's *The Innocent* whose behaviour within the role identity of Post Office engineer within the army is influenced by his person identity as an inexperienced, idealistic and naïve young man: he is awkward in his interactions with his colleagues and he is dithering when talking to his American superior.

Another taxonomy regarding identity belongs to Coté and Levine and, similarly to Stets and Burke's identity theory, it focuses on the distinction between three main types of identity: ego identity (term inspired by Freud's structural model of the psyche and coined by psychologist Erik Erickson), personal identity and social identity; this taxonomy is derived from the personality and social structure perspective, which tackle three levels of identity analysis: personality, interaction and social structure.

The notion of "ego identity" refers to the more fundamental subjective sense of continuity that is characteristic of the personality, which involves the intrapsychic factors and biological dispositions, traditionally studied by psychologists and psychoanalysts. The sense of ego identity is thus strongly affected by self-relations (especially in terms of basic mental health requirements), but is also predicated on primary and secondary socialization and enculturation or coercively through force (Côté, Levine 2002: 8). The term "ego identity" was first used by Erik Erikson (1963) when he tried to describe the central means by which individuals come to experience a sense of being "at home" in themselves, in their own bodies, with their own unique blends of psychological drives and defences, and in their own cultural and societal neighbourhoods, recognizing and being recognized by others "who count". Ego identity, for Erikson, is a tripartite entity, an interaction of biological givens, idiosyncratic personal biography and societal response within a broader historical frame that optimally gives coherence, meaning and continuity to one's life and to one's life experiences (Kroger 1993: 1-2).

"Personal identity" is similar to Stets and Burke's notion of "person identity" and it differentiates the unique self from all other selves and denotes the more concrete aspects of individual experience rooted in interactions. A personal identity is based on different characteristics including appearance, abilities and traits, a set of values and beliefs, and personal experiences. Such an instance is given in *The Innocent*, where Leonard's personal identity includes features such as youth, timidity, naivety, awkwardness and lack of life experience.

Regarding personal identity, individuals find a fit between the prescriptions of their social identity and the uniqueness and difference of their life or learning history. Personal agency and biological dispositions (such as potentials, desires etc.) can create an identity "style" at this level, producing an individuality, within the limits allowed by the society and

one's place in it. Personal identity, which is situated at the micro-sociological level of analysis, is most affected by primary relationships, but it can also be affected by secondary and self-relationships and interactions (Côté, Levine 2002: 8). For example, in his interactions with his American colleagues and with his German lover, Maria, the person identity of McEwan's Leonard Marham suffers a series of transformations: he becomes more confident, more sociable and he acquires more experience both in the intricate world of espionage and in the world of romance and sexuality.

While personal identity belongs to the micro level of interactions, social identity is placed at the macro-sociological level of analysis. The term social identity (which is more widely understood by Côté and Levine than by Burke and Stets who use it only to refer to the membership in social groups) designates the individual's position(s) in a social structure (the political and economic systems, along with their subsystems, that define the normative structure of a society) and the subjective meaning associated with this knowledge (how individuals perceive and present themselves, as well as how they perceive and treat others) (Côté, Levine 2002: 7).

Regarding social identity, the individual is most influenced by cultural factors and by the social roles that he or she occupies and enacts during a given stage in life, with varying degrees of pressure to fit into the available identity "molds" created by these influences. Social identity mostly concerns secondary relationships, although it can also be affected by primary relationships (often social roles are granted on the basis of an individual's "personality" or personal style), and self-relationships (the individual must sustain a personal sense of continuity to maintain social roles) (Côté, Levine 2002: 7). Therefore, Leonard's position in the social structure he was cast within McEwan's novel is framed both by the wider context of the secret Operation Gold and the Cold War and also by the narrower field of primary relationships and self-relationships, as his ego and personal identities play an important role in his assignment of different social roles (such as the role of Post Office engineer within the secret operation).

According to identity theorists, the notion of identity can be understood as the connection and the tension between the personal and the social, between how much control individuals have in constructing their identities (agency) and how much control or constraint is exercised over them (constraint) (Jenkins 2004: 18-19). Moreover, it should also be taken into consideration that people possess multiple identities because they occupy multiple roles, are members of various social groups, and claim multiple personal features, and the meanings of these identities are shared by the members of society (Côté, Levine 2002: 3). This can be also fictionally illustrated in McEwan's novels. For instance, in different contexts within *The Innocent*, Leonard is son (a role identity acquired when interacting with his parents), lover (when interacting with Maria), soldier (within the context of the Cold War and the secret operation), British (social identity activated in his interaction with the Americans, Russians or Germans). Another fictional representation in this sense is given by Briony, in *Atonement*: she is presented, within different circumstances and interactions, as daughter (role identity acquired in the interactions with her mother), sister (in her relationship with Cecilia and Leon), nurse (role identity activated at the London hospital, during her wartime experiences), writer (role identity which clearly surfaces at the end, when she is revealed as the author of the novel).

Therefore, McEwan's literary work is closely related to social and personal identity issues, fictionally reflecting the tensions between the personal and the social spheres. In another interview about his fiction, the author said:

> I have contradictory fantasies and aspirations about my work. (…) I value a documentary quality, and an engagement with a society and its values; I like to think about the tension between the private worlds of individuals and the public sphere by which they are contained (Matthews 2009).

Ian McEwan's fiction depicts dark portraits of contemporary society, in order to expose the degradation, the absurdity and the cruelty hidden under the appearances of an ordinary world. By means of his mordant views on modern society, McEwan protests against "the disgrace that is innate to patriarchy", objects the excessive use of power by "unchallenged governments", presents the terrors and anxieties of wars and terrorism (Slay 1996: xi), which create turmoil and affect different dimensions of identity and patterns of behaviour. The author's novels also draw attention to the political chaos of contemporary society, showing how this disorder influences not only entire nations and countries but also individuals and their personal relationships (*The Innocent, Black Dogs, Amsterdam, Atonement*). Identity constructions provide thus narratives that explain the links between group historical memory and individual contemporary experience.

Social organization is important in shaping one's identity. Class, gender, nation, time and place are important dimensions of identity and they illustrate the tension between the personal and the social, between the individual's control and that of social structures (Moya, Hames-García 2000: 4). Society is seen as a mosaic of relatively durable patterned interactions and relationships, differentiated yet organized, embedded in a great variety of groups, organizations, communities and institutions, and intersected by crosscutting boundaries of class, ethnicity, age, gender, religion, and other variables. In addition, persons are seen as living their lives in relatively small and specialized networks of social relationships, through roles that support their participation in such networks (Stryker, Burke 2000: 285). By placing their characters within the wider social and political frameworks, McEwan's novels illustrate fictional representations of different role, social and person identities, of their interconnections and dynamics against the fictive reflection of contemporary times.

Regarding the public and private spheres, Paula M. L. Moya and Michael R. Hames-García also make the distinction between public and "subjective" identity. Public identity is defined as that identity which one has in a public space, and by means of which one is hailed, interpellated and categorized. This identity is external, visible and under only limited individual control. It is used by those around the individual, consciously and unconsciously, in order to interpret the meanings of his or her actions and utterances. Subjectivity refers to the individual's own sense of himself/herself, his/her lived experience of his/her self, or his/her interior life. Public identity and the lived self may be at some significant odds from each other, causing disequilibrium (Moya, Hames-García 2000: 335-336).

McEwan's fiction renders convincing fictional illustrations of much of the characters' internal world as well as of their external one, in an attempt reminiscent of the major

undertakings of the masters of realism. Thus, McEwan's reader is party to the characters' thoughts, viewing their reactions to each event and their weighing up of various actions and consequences, of right vs. wrong. In order to exhibit different aspects of society and its values and to underline the tensions between the public and the private worlds, McEwan' s novels deal with issues such as innocence, experience, guilt, morality and taboos, against the broader historical and political background.

The author gives shape to a wide range of characters, such as orphaned children who isolate themselves from the rest of the world and create their own, corrupted version of childhood, where their freedom and guilt send them into a descending spiral of bizarre behaviour (*The Cement Garden*); individuals who have to come to terms with the tensions between their difference and the very different natures of the people around them, between their opinions and mentalities and the very different opinions and mentalities of those they interact with (*The Innocent*, *Black Dogs, Amsterdam*); couples descending into nightmares, concluding either in murder (*The Comfort of Strangers, The Innocent*), miscommunication and/or separation (*On Chesil Beach*, *Black Dogs*, *Enduring Love*) or, on the contrary, in reconciling their differences and miscommunication (*The Child in Time*, *Enduring Love*); individuals who misunderstand each other's intentions and actions, who misinterpret the events they witness to (*Amsterdam*, *Atonement*) or who struggle in order to cope with situations such as loss, trauma, anxiety and change (*The Child in Time, The Cement Garden, The Innocent, Black Dogs, Atonement*).

Similarly to other social identity theorists, Richard Jenkins, Jane Kroger and Kath Woodward profess that both as individuals and through collective action it is possible to redefine and reconstruct identities and, therefore, individuals can negotiate and interpret the roles they adopt. Important events in one's life, in the domestic environment, in communities and at the level of the nation and its place in the world have been translated into questions of identity.

All these theorists are fully aware that identity is not fixed and unchanging, but it is the result of a series of conflicts and of different identifications. Identities constantly change and this implies that the meanings held in the identity standard are changing. When the nature of individuals changes the nature of society also changes. Similarly, changes in the nature of society lead to changes in the nature of individuals, as their identity and behaviour are dependent upon the social structural positions in which they are located. However, the changes in identity meanings take place extremely slowly and, therefore, are not noticeable except over longer periods of time (Stets, Burke 2009: 4).

Struggles about identities are struggles within the individual and, moreover, between the individual, on one hand, and the society and the time he or she lives in, on the other hand (Kroger 1993: 2-3). Who we understand ourselves to be will have consequences for how we experience and understand the world. Fluid and changing, identities have consequences for the kinds of relationships and communities human beings form and the sorts of activities they engage in.

Social changes taking place at global and personal levels can produce uncertainties in relation to one's understanding of his or her multiple identities or to his or her positioning into different types of social structures. Change is characterized by uncertainties and insecurities as well as by diversity and opportunities for the formation of new identities.

In Ian McEwan's novels, dominant political ideologies of 1980s Britain (*The Child in Time*), reconstructions of mid-1950s Berlin and of an English frame of mind from that time (*The Innocent*), depictions of the Cold War and of the power and dynamism of the mid-twentieth-century U.S. popular culture and of the U.S. itself as a political entity (*The Innocent*), post-war British communism (*Black Dogs*), the legacy and the horrors of World War II (*Black Dogs, Atonement*), the fall of the Berlin Wall (*Black Dogs*)- all act upon individual's identities. Within this eventful world's "heart of darkness", the individuals' identities change and their patterns of behaviour are corrupted, degraded: "innocent" young men became vicious murderers and body dismemberers (*The Innocent*), adolescent and apparently "normal" children isolate themselves from the world and become incestuous (*The Cement Garden*), successful musicians and newspaper editors kill each other in the name of friendship (*Amsterdam*), young 13 year old imaginative girls destroy genuine love relationships and send innocent servant's sons to prison and then to war (*Atonement*), mysterious encounters change one's view upon the world and lead to the separation of just married couples (*Black Dogs*), social mentalities and taboos put an end to naïve marriages (*On Chesil Beach*). Individuals and groups have to negotiate both the uncertainties of social change and the constraints of inequality and they seek to challenge social expectations about identity.

Although McEwan's desire to fictionally represent in his fiction different aspects of post-World War II history has spurred him on to chase major global events and to situate historical events within a wider matrix of socio-political and cultural meanings (Sebastian Groes 2009: 2), studies of his novels do not entirely tackle the questions raised by his novels, concerning public and private relationships and their impact upon individual identity. Private or public, political, social or sexual, tensions and conflicts are likely to be a part of human nature, life and history, creating the dynamics on which both individuals and nations are dependent.

The interconnections and the tensions between individual and society, against the modern historical and social background presented in Ian McEwan's novels, reveal how the latter affects one's identity and how identity, in its turn, reflects mentalities, social constraints, and the never-ending struggles between the personal and the social, within a modern and troubled society.

Bibliography

Primary Sources:

McEwan, Ian. *Amsterdam*. New York: Rosetta Books. 2003
McEwan, Ian. *Atonement*. London: Vintage (Random House e-books). 2002
McEwan, Ian. *Black Dogs.* London: Jonathan Cape. 1992
McEwan, Ian. *The Cement Garden*. London: Vintage. 1997
McEwan, Ian. *The Child in Time*. London: Vintage (Random House e-books). 1992
McEwan, Ian. *The Comfort of Strangers*. London: Vintage (Random House e-books). 2006
McEwan, Ian. *The Innocent*. London: Jonathan Cape. 1990
McEwan, Ian. *On Chesil Beach.* London: Jonathan Cape. 2007
McEwan, Ian. *Saturday*. London: Jonathan Cape. 2005

Secondary Sources:

Burke, P. J., ed. *Contemporary Social Psychological theories*, Stanford: Stanford University Press. 2006.

Burke, Peter J. and Stets, Jan E. *Identity Theory*. Oxford: Oxford University Press. 2009

Burke, Peter J. and Stets, Jan E. "Identity Theory and Social Identity Theory"**.** *Social Psychology Quarterly* Washington, DC: Washington State University. 2000. Vol. 63. No 3. pp. 224-237

Christopher, David. *British Culture: An Introduction.* London: Routledge. 1999.

Côté, James E. and Levine, Charles G. *Identity Formation, Agency, and Culture: A Social Psychological Synthesis*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates. 2002.

Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford & New York: Oxford University Press.1997.

Fuhrer, Urs. *Cultivating Minds: Identity as Meaning-Making Practice.* New York: Routledge. 2003.

Groes, Sebastian, ed. *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum International Publishing Group. 2009

Jenkins, Richard. *Social Identity*. New York: Routledge. 2004.

Kiernan, Ryan. *Ian McEwan* (Writers and Their Work). Northcote House. 1994.

Kroger, Jane, ed. *Discussions on Ego Identity*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates. 1993.

Malcolm, David. *Understanding Ian McEwan.* South Carolina, Columbia: University of South Carolina Press. 2002

Moya, Paula M. L. and Hames-García,. Michael R., eds. *Reclaiming Identity: Realist Theory and the Predicament of Postmodernism.* Berkeley, CA: University of California Press. 2000.

Slay, Jack Jr. *Ian McEwan* (Twayne's English Authors Series). Twayne Publishers. 1996.

Stets, Jan E. and Burke, Peter J. "Identity Theory and Social Identity Theory". *Social Psychology Quarterly*. 63. 3. American Sociological Association. Sept 2000. pp. 224-237.

Stryker, Sheldon. *Symbolic Interactionism: A Social Structural Version*. Caldwell, NJ: Blackburn Press. 1980.

Stryker, Sheldon and Burke, Peter. "The Past, Present and Future of an Identity Theory." *Social Psychology Quarterly*. 63. 4. Dec. 2000. pp. 284-297. Special Millennium Issue on the State of Sociological Social Psychology. American Sociological Association

Woodward, Kath ed. *Questioning Identity: Gender, Class, Ethnicity*. London: Routledge. 2004.

Electronic sources:

Matthews, Sean. "Ian McEwan". British Council. 27 Years of Cultural Relations: Contemporary Writers. 2002. 29 Jan. 2009. http://www.contemporarywriters. com/authors/?p=auth70

McEwan Ian, Interview on *World Book Club*, BBC World Service, 28 March 2005 http://www.bbc.co.uk/worldservice/specials/133_wbc_archive_new/page4. shtml, accessed 31 May 2008

Louvel Liliane, Ménégaldo Gilles and Fortin Anne-Laure. "An interview with lan McEwan", November 1994, http://ebc.chez-alice.fr/ebc81.html, accessed on 12th April 2011

SPACES, PLACES AND HETEROTOPIC ENTITIES IN POSTMODERN FRANCOPHONE AND ENGLISH-AMERICAN LITERATURE

Alina ȚENESCU, Assistant Professor, PhD, University of Craiova

Abstract: In this paper, we aim to make use of different disciplinary methodologies in order to analyze the issue of place and space in Postmodern Francophone and English-American literature, as well as the specificity of spatial perception and representation in the novels chosen as our corpus of study. Not only are the authors in our corpus (Elisa Brune, Edgar Gunzig, Thomas Gunzig, Nathalie Gassel, Jean-Philippe Toussaint, John Brunner, Patrick Chamoiseau, Alison Lurie) interested in the issue of space and moving within space, but they also try to render the impact that the new postmodern places have on characters that populate their novels.

The different readings of space and its meanings by the characters in the chosen corpus of study can lead us to the recognition of a particular language of space in Postmodern literature. The issue of places, spaces and heterotopias must be understood from the perspective of definition and analysis of space/spaces in Francophone and English-American literature, starting from an anthropo-semio-semantic perspective and must be tackled allowing an orientation of the research towards the study of space as it is perceived by the authors and characters in our corpus of study and a typology of the representations of heterotopian spaces and of the peculiarities of space architecture with these authors.

Focusing on an anthropo-semio-semantic approach, using the comparatist method, we contend that, within our corpus of study, spatial entities are defined through a wide imagery, bring about a complex mental cartography of space and that writers, just as geographers and anthropologists often connected to postmodernism, aim to comprehend and make us readers understand the contemporary emergence of alterity/difference and identity as a central issue in larger multicultural, multi-layered, multipolar spatial entities. The idea of postmodern place as heterotopic entity keeps drawing the attention in the current context of postmodern discussion of the issue of spatial identity both in literature and in social sciences.

Keywords: heterotopias, otherness, Postmodern literature, representation, spatial practices

1. Introduction

The universe specific to Postmodern Francophone and English-American literature evokes the changes that take place in society, transforming the perception that people have of time and place and brings forth a constant of the fictional space: the omnipresence of heterotopias within the framework of which there is circumscribed a new individuality marked by extreme contemporaneity[1].

More than understanding the new way in which Francophone and English-American writers at the end of the 20th century and the beginning of 21st century conceive, perceive and think spaces, places and heterotopias, it is essential to explain the complex organization of a conceptual system operating in the process of awareness and comprehension, perception and

[1] The concept of extreme contemporaneity is tackled in *Novels of the Contemporary Extreme* by Alain-Philippe Durand, Naomi Mandel, Henrik Skov Nielsen, Mikko Heskinnen, Paula ruth Gilbert, Colleen Lester, Martine Delvaux, Jason Summers, Ralph Schoolcraft, Lawrence R. Schehr, Sabine van Wesemael, Martine Guyot-Bender, Jean-Michel Ganteau, Kathryn Everly, Catherine Bourland Ross and Adia Mendelson-Baoz.

representation of the postmodern space in the works of the writers chosen as our corpus of study.

The corpus chosen for the study of spatial perception and representation in Postmodern Francophone and English-American literature is represented by excerpts from works by eight writers: Elisa Brune, Edgar Gunzig (*Relations d'incertitude*, Paris, Ramsay, 2004), Vincent Engel, (*Opera mundi*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2009), Nathalie Gassel (*Récit plastique*, Liège, Le Somnambule Équivoque, 2008), Jean-Philippe Toussaint (*La télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006), John Brunner (*La ville est un échiquier*, translated by René Baldy, coll. Science-Fiction, Presses Pocket, Paris, Calman-Lévy, 1985), Patrick Chamoiseau (*Texaco*, Paris, Gallimard, 1992), Alison Lurie (*La ville de nulle part*, translated by Elisabeth Gille, coll. Bibliothèque étrangère Rivages, Paris, Rivages, 1988).

2. An anthropo-semio-semantic approach for the study of heterotopias in Postmodern literature

As far as spatial perception and representation are regarded in postmodernity, it is highly appropriate to make use of an anthropo-semio-semantic approach, an interdisciplinary approach that might be able to show us how to look at things around us and to re-teach us how to think space.

If in classic anthropology, symbolic universes, as means of recognition for people, function as signifier spaces within which the individuals define themselves in relationship to the same criteria and procedures of interpretation and as societies identified by cultures conceived as whole totalities, with postmodernity, this perspective changes since researchers (Augé, 1992, Lefebvre, 1996, Foucault, 2009) become aware of the fact that this was based on an organization of space that the postmodern space destabilizes and renders relative. We contend that the same is true of the semio-semantic approach in literature, since postmodern space functions rather as an indicial space, postmodernity revealing a reality which is this time fragmented, disrupted, divided into fragments.

In the Francophone and English-American literature of the generation 2000, space is deconstructed and spatial meaning is constantly constructed and reconstructed, due to the postmodern relativism which supposes a constant flow, a constant transformation. If the anthropological space was defined as a symbolized space, as a space with a certain use, coherent with a certain culture and social structure, the *heterotopia* (Foucault, 1967, 1984, 2009) or the *space other* could be considered as space that has more layers of meaning or relationships to other places than those perceived at surface and those that immediately meet the eye of the viewer. The *space other* is the space of otherness, a space that can be simultaneously physical and mental. In Postmodern literature, these spatial representations symbolize what the individual/author who perceived and conceived them wants to say about them. Places are linked to concrete spaces, but also to particular perceptions (cf. Zamfir, Vlăduțescu, 2003:13) to different subjective attitudes and to the relationship that us, as inhabitants or passengers, maintain with the peculiar spaces where we live or that we transit.

3. Heterotopias and heterotopic entities in Postmodern Francophone and English-American literature

Unlike traditional places, based on localized inhabitation and a feeling of belonging, heterotopias are meant and conceived to be experienced by transitory social actors: shoppers, consumers, tourists, the homeless, the prisoners, the visitors and the migrants. Heterotopias are characterized by settings whose spatial architecture seems to encourage conviviality, communication and care, but paradoxically cannot conceal the indifference and neutrality towards others.

Foucault coins the term and classifies heterotopias, identifying several types, amongst which *heterotopias of time* - such as museums which enclose in one place objects from different times and styles and which exist in time but also outside of time because they are built and preserved to be physically unaltered by time - and *heterotopias of deviation*, institutions where individuals whose behavior is outside the norm are placed (such as the prison). We will illustrate and analyze these two categories with examples from our corpus of study (Elisa Brune and Edgar Gunzig – the prison, Vincent Engel – the museum) to which we will add the disco (illustrated in one of Nathalie Gassel's novels), the organic heterotopia reflecting urban space (with Jean-Philippe Toussaint and John Brunner), heterotopia as mise-en-abyme (with Patrick Chamoiseau) and the multi-layered heterotopia (with Alison Lurie).

Heterotopia thus befits a category for the circumstances in which characters/people experience and are confronted to spatial categories that are reflections of unconventional reality (such as the prison as void with Elisa Brune and Edgar Gunzig) and might take as a starting point the celebration of place (as relational space that can be endowed with emotion, memory, identity, history).

3.1. The prison as heterotopia and space of coercion

In the novel *Relations d'incertitude* by Elisa Brune and Edgar Gunzig, prison is represented as a heterotopia and it is codified as a *void* space, starting from the most extreme personal and cultural experience of the subject who lives inside this coercive space. The prison as space is symbolized by means of a reality of the universe of quantum physics – the void, one of the study objects of the character who inhabits the carceral space, which brings about the remodeling and reshaping of the character:

> « […] le vide prenait une dimension entièrement nouvelle pour moi. Ce n'était plus seulement cet objet conceptuel et mathématique, sur lequel on peut travailler comme on pourrait le faire sur un éléphant rose, ou tout autre principe imaginable sur le papier. Le vide était cette fois une réalité, la réalité de mon expérience personnelle, intime, profonde. Je voyais une résonance évidente entre ma situation et mon objet d'étude. J'étais pris entre deux vides. […] » (Brune, Gunzig, 2004: 118-119)

The prison as enclosed, confined space and as space of uncertainty is a space whose perception is determined by the dynamism of reception and by the awareness of aggressiveness specific to its referential system. Yet, it is within the anonymity of the prison that Edgard, the author's *alter ego*, becomes aware of and feels the community of human

destinies subject to isolation, depersonalization, but it is also within the penitentiary that the prisoner tries to discover the interstice of freedom and of temporary suppression of the constraints he is being submitted to. For the character Edgard, the prison constitutes a totalitarian institution which does not allow any organized opposition and whose aim is to destabilize, to dehumanize and depersonalize the detainees through different mortification and humiliation techniques. Edgard's self-representation is thus that of an isolated individual, physically separated from the world where he had previously lived. Edgard conceives new spatial and temporal reference marks, linked, on the one hand, to the limitations and restrictions of access, of circulation and to the carceral routine, and on the other hand, to the new social relationships and forms of socialization. Edgard tries to constantly oppose the institutional oppression of the detention camp at Puna which he perceives as void: a void (negative space/ the lack of matter) that must be "destabilized" so that it is turns into "matter" (positive) and that it leads to freedom.

In *Landscape and power*, W.J.T. Mitchell asserts that "An empty space is not the same thing as an empty place. An empty place is filled with space, as if space were the negative void that rushes in when place is vacated. It is the spectral absence that "fills" a hollow shell or a clearing in the forest." (W.J.T. Mitchell, 2002: 98). As readers, we become aware that for the character in the novel *Relations d'incertitude*, who lives for a certain period of time inside the prison, this heterotopic space is at a certain moment perceived as a "negative void" and that for him, acknowledging the void in a given place (the detention camp at Puna) is synonymous with admitting a fact, but at another moment, it also supposes the idea that the void (negative space/principle) can be positivized and turned into matter. The void helps Edgard to decline the shortcomings, the constraints against which stand up a feeling of nostalgia and the desire to constantly resist the detention regime. The same perception can be thought of as a breaking point with the exterior environment and, at the same time, a renewal, a transformation of the codes of representation and self-representation through a constant work of the character on these codes. Once the void (*negative* principle and indicial trace of lack) is "destabilized" and it is turned into matter (*positive* principle), it becomes a productive void, a peculiar urban heterotopia that occupies a place and emerges at the moment when a latent energy becomes apparent and helps to re-launch the character's possibilities of evasion.

3.2. The museum as heterotopic urban entity

In *Opera Mundi*, Vincent Engel guides his readers through the halls of an imaginary museum, very close to his heart, in order to bring forth and discover their relationships with art, their ways of perceiving works of art and to understand the ineffable emotions which derive from this sensory experience. We follow the journeys and wanderings of an old artist, Mr Black, who spends his life recopying an old master painting, without respite, until the copy detaches itself from its model. His wandering inside the space of the museum crisscrosses the path of a little girl who vows her boundless admiration to a Joséphine which will be removed from the museum for restoration and intertwines with the route of a woman who tries to transmit her souvenirs to her son by means of a painting.

Their choices of specific routes and paths inside the space of the museum, their subjective perceptions of objects in space, their peculiar spatial practices are enhanced by

original photos taken by Emanuel Crooÿ who seizes, captures the fragile and fleeting instant when the individual and the work of art meet up in an original manner.

L'impératrice Joséphine, Pierre-Paul Prudhon, Paris, Le Louvre, 2002; photographer: Emanuel Crooÿ

The particular subjective treatment of the relationship between space and time by the characters and the visitor-photographer define the museum as *space other*, as heterotopia. We thus encounter a temporal heterotopia, since the museum in *Opera mundi* is above all an accumulation of different temporalities, bringing about and comprising specific tastes, specific knowledge and an ensemble represented by collective memory.

The journey inside the museum is carried out through a specific path or route by each visitor: it happens seldom with certain characters and more often with others. Mr Black has been coming to the museum every day for the past thirty years:

> « Trente ans qu'il vient, tous les jours. Tous les jours, il dit bonjour à l'employée et montre son abonnement. On lui a déjà dit que ce n était plus nécessaire, que tout le monde le connaissait dans la maison. D'autant que, pour faire la manœuvre, il doit déposer son matériel, la boite à peintures et pinceaux, le chevalet, la toile, la palette, extirper son portefeuille et, de celui-ci, la carte plastiquée qu'il renouvelle tons les ans, religieusement. Mais il répond chaque fois qu'on ne sait jamais, quelqu'un pourrait essayer de prendre sa place en copiant son aspect, un sosie réel ou fabriqué. Et comme Mr Black passe ses journées à copier des toiles de maîtres, la remarque allume des rires polis. Personne ne lui dit qu'il y a peu de chance qu'on copie jamais un copieur. […]
> Personne ne sait d'où il vient, où il vit. Ni de quoi. On raconte bien des choses. Que, dans le temps, il était amoureux d'une gardienne de salle mais qu'il n'a jamais osé se déclarer. D'où sa visite quotidienne dans la salle où se trouvait sa Joconde. Mais la jeune femme était partie et Mr Black était resté. Il devait donc y avoir une autre motivation […]. Mr Black est un homme posé, aimable, timide c'est vrai - mais doit-on mettre à l'asile tous les timides ? S'il avait continué de

> venir après le départ de cette personne, c'est qu'elle n'était pas la cause principale de ses visites quotidiennes au musée. » (Engel, 2009 : 7-8)

The place perceived by Mr Black is to be found neither in the urban space of everyday life, nor in the traces and heritage of a city rich in history, but rather in the superposition of two spatial and temporal units, which exist in order to associate present and past, to link the present of Mr Black to his past.

The museum in *Opera mundi* is at the same time a space-time of a public experience and a space-time of intimate emotions and gestures. For each character, and also for the photographer Emmanuel Crooÿ, the space of Vincent Engel's imaginary museum renders relevant a unique experience of reflection, perception, evasion or appropriation.

The characters' spatial practices are placed by the narrator under the sign of irony: the readers discover that the imaginary museum in *Opera mundi* is not at all a simple place for contemplation; it appeals to the senses and emotions of the visitors, of the museum guard, but it constraints, at the same time, the body, the walk and the movement of the museum guard within a specific relationship to the place: his everyday walk through the halls of the museum establishes a similarity between his job and the world's oldest profession:

> « Le point commun entre le plus vieux métier du monde « le plus ennuyeux, c'est la marche à pied. Péripatéticien. Gardiens de musée et prostituées, même maux des jambes. Sans le savoir, ils se retrouvent chez le pédicure.
> Pour le reste, d'accord, il y a des différences. Encore que... les clients seuls prennent du plaisir. Des voyeurs, pour la plupart. Parfois de vrais amateurs, reconnaissons-le. Les pires : ceux qui tentent de communiquer. Après ou avant, ils restent immobiles, regardent l'objet de leur convoitise et cherchent, par le regard ou la parole, à le faire parler. Livrer leur secret. […] » (Engel, 2009: 9-10)

Wandering each day or sometimes through the halls of the museum means discovering objects or slicing space or specific routes so that they be perceived in a new light, not the habitual one, but an unusual light and perspective, highlighted for an instant by the artist-photographer (Emmanuel Crooÿ). The space of the imaginary museum is apprehended by specific functions and peculiar reference marks which link them to each other. The space of the museum is a *chronic* heterotopia by the movements and choices of each visitor, who select each time another path and another route that make possible for them to discover other art objects or interdict themselves certain paths and journeys; Mr Black has interdicted himself for thirty years to visit the contemporary art exhibit hall and has banned himself from entering through its door:

« Il y a une salle, pourtant, dans laquelle Mr Black ne s'est jamais rendu, sinon en coup de vent, comme un curieux : celle des expositions temporaires d'art contemporain. Depuis trente ans, on en a vu passer, de toutes les couleurs et pour tous les goûts ! Pour être précis, il faut dire que les oeuvres peintes y sont rares ; il s'agit le plus souvent « d'objets », de constructions, d'assemblages, qui ne manquent parfois pas d'intérêt ni même de beauté, mais qui sont, le plus souvent, d'un ridicule accompli. Cela n'empêche qu'il y a toujours foule le soir du vernissage de l'exposition et que chacun y va de son compliment auprès de l'artiste à l'honneur. […] L'artiste revient toujours le lendemain ; et quand il constate qu'il a épuisé

son public potentiel […], il ne revient plus avant le démontage, se consolant de poncifs sur la médiocrité du public et l'impossibilité pour la masse de comprendre la création véritable.

Mr Black ne vient jamais aux vernissages, même s'il y est le plus souvent invité. Mais il passe toujours le lendemain. Quand l'exposition lui plaît, il revient plusieurs fois. Mais il évite toujours de parler à l'artiste. […] » (Engel, 2009: 21)

We become aware of the fact that inside this heterotopia, the relationship to space and time is not constraint anymore, the visitors' choices of paths and journeys through the museum are almost infinite in number and their bodies are liberated through walking and wandering using *other* landmarks, other lights, other sensations which are allowed by this space continuously reinvested with meaning.

The subjective perception of the space of the museum in *Opera mundi* by a mother who tries to convey her memories to her son by means of a painting reveals the fact that the museum is a heterotopia linked to a heterochrony, a cleavage with traditional time. Inside the space of the museum, this mother is under the impression of refinding, rediscovering her childhood and of being able to offer her child a bit of her childhood. Yet, she sometimes feels like digging through and crossing a void space, and of being entrapped within a *space other*, where she can no longer see anything and where she is on the verge of missing her rendez-vous with the past:

> « […] Pourtant, quand je lui ai dit que je voulais lui montrer quelque chose que j'aimais beaucoup, quelque chose de magnifique, comme il n'en avait jamais vu, que j'avais découvert à son âge et que je n avais plus vu depuis longtemps, quelque chose que je voulais revoir, quand je lui m dit, à mon fils, que ce serait un secret entre lui et moi, que je lui offrais un morceau de mon enfance que personne ne connaissait, pas même sa mère, il a eu fait intrigué. […] » (Engel, 2009: 53)

On the spot where she finds herself at a specific moment, she becomes aware that a heterotopia – which used to distinguish itself by the accumulation of art objects from all times and which constituted a place of all times which was outside the time – is gradually transforming itself into a non-place, an uninteresting place for the young generation which is continuously seeking the perpetual movement, the three-dimensional view and the hyperreality of media products, such as the video games:

> « On ne devrait pas venir au musée avec les enfants. Ça ne peut pas les intéresser. Ça ne bouge pas. Eux, les images immobiles, pas la peine d'essayer. Les tableaux ? Ceux qui ressemblent au monde sont trop vieux, ce n'est plus leur monde; et les autres, les modernes, ne ressemblent à rien. Les sculptures au moins sont en trois dimensions, comme leurs jeux vidéo ; mais Nintendo n'a pas encore pensé à mettre en scène Pygmalion dans des aventures cosmiques. […] » (Engel, 2009 : 53-54)

3.3. The discotheque as euphoric heterotopia

With Nathalie Gassel, in *Récit plastique* (2008), the exacerbation of sound and noise does not represent the internal fear of miscommunication inside a heterotopia, or the attempt to overcome a source of hindrance to communication, but it symbolizes a possible refuge

from one's own obsessive thoughts (regarding isolation) in the anonymity of a public space where people communicate as little as possible and as neutrally as possible, or, on the contrary, a withdrawal to oneself and the possibility to recover oneself in a place of one's own inside the collective performance space of the discotheque:

> « Durant de longues années, je sortais dans des boîtes. Là où il n'y a pas l'isolement, où nous sommes tous unis dans l'ouverture immense d'un dancing, dans le bruit exorbitant de la musique. Alors que, dans mon appartement, mon corps souffrait de la solitude parmi des livres, des papiers, des objets. Je suis reconnaissante au lieu de nous englober tous, massivement. Condensation prodigieuse au mètre carré, fini, le sentiment d'abandon, mais l'instinct et l'énergie de la promiscuité où nous sommes dans le surgissement de muscles et cris de chair. Alors qu'il ne se passe rien, l'ancestrale sensation de désastre intime a disparu. […] » (Gassel, 2008 : 15)

Communication blurred by noise becomes euphoric with Nathalie Gassel, since the narrator feels that inside the heterotopic space of the discotheque there is no real solitude and all people dancing, shouting, partaking the collective performance, are united within the "immense opening of a dancing, in the exorbitant noise of music" (*o.t.*). Whereas inside her private interior place at home, she would be subject to isolation amongst books, papers, objects, – the female narrator feels grateful to the anonymous neutral space of communication that is able to encompass all the individuals, condensate and agglutinate all bodies and identities.

Within a space where everything is invaded by high-tech music and noise, the condensation of one's self and the feeling of abandonment are counterbalanced by the latent manifestation of the energy driven by promiscuity, by indiscriminate mingling of bodies and cries of flesh.

Whereas the gigantism of the place leads to the agglutination (cf. Durand, Mandel ed., 2006: 34) and desindividualization of people who are inside it, there is a certain *comfort* felt within the *enclosed* space of the discotheque where the hi-tech environment on the one hand hinders real forms of socialisation or renders them as simple and as neutral as possible, but, on the other hand, engenders a temporary euphoria of noise under the spell of which the "ancestral sensation of intimate disaster" (Gassel, 2008:15, *o.t.*) has disappeared.

3.4. The organic heterotopia reflecting urban space

In the novel *La télévision* by Jean-Philippe Toussaint, during a plane flight over the city of Berlin, the narrator perceives and describes the city as a *space other* inhabited by an organism *other*, an immense organism with a flat, regular, uniform body. La Siegessäule, the iconic Berlin monument designed by Heinrich Strack after 1864 in order to commemorate the Prussian victory in the Danish-Prussian War becomes an organ isolated in the heart of its heart-shaped network of deserted avenues, while the buildings of the Philharmonie and Staatsbibliothek are perceived as fractured limbs of a human body or as fractured wings:

> "Vu d'en haut, à trois ou quatre cents pieds d'altitude, la ville, immense, que le regard ne pouvait embrasser d'un seul coup tant elle s'étendait de toutes parts, semblait être une surface étonnamment plate et régulière, comme écrasée par la

> hauteur, uniformisée, […] que traversait parfois une grande artère, où l'on pouvait suivre la progression de minuscules voitures qui semblaient évoluer au ralenti dans les rues. Assis à l'arrière de l'avion qui filait fluidement dans le ciel, je reconnaissais ici ou là quelque monument dont les formes caractéristiques se profilaient en contrebas, la Siegessäule, isolée au cœur de son étoile d'avenues presque désertes, ou le Reichstag[…]. Plus loin, passée la porte de Brandebourg, non loin du pont de la Potsdamerstrasse, comme des ailes de cerf-volant fracturées, des gréements de navires échoués en bordure de la Spree, se dessinaient les formes métalliques et dorées des bâtiments de la Philharmonie et de la Staatsbibliothek". (Toussaint, 2002: 178-179)

The squares of the city become a mere reflection of a newly constructed ideal *space other* in a fictional South American state that becomes a main character and pawn in Brunner's fiction. The narrator and protagonist of the novel divides the characters/pawns into "black" and "white" teams on the chessboard space of the city, reflecting the political struggle in the novel plot that never seems to get solved, as well as its complex and ambiguous nature. The chessboard metaphor overlaps the organicist metaphor when the narrator does not only imagine himself to be a white pawn on the checkerboard space of the city, but feels and is told that his work is also that of a white cell, meant to eliminate and destroy the pathogenic germs of the city blood circulation:

> " […] J'arrive ici et l'on me dit que mon travail sera, en quelque sorte, celui d'un globule blanc chargé d'éliminer certains germes pathogènes de la circulation sanguine de cette cité. Au début, l'idée me semblait passionnante ; mais il ne m'a pas fallu longtemps pour comprendre que c'était un travail répugnant. Le globule blanc, finalement, n'est pas tellement différent des bactéries qu'il doit phagocyter. Imagineriez-vous des germes en train d'implorer un leucocyte pour qu'il leur laisse la vie sauve ?" (Brunner, 1985: 319)

3.5. Heterotopia as mise-en-abyme

With Patrick Chamoiseau, in *Texaco*, the urban space of a city *other* is created by self-generated action. The narrator suggests that the residents of Morne Abélard live in a city whose core or cortex is characterized by self-generated behaviour. The pattern of evident anatomical connections between the urban microspaces (strange dwellings made up of boxes and squares) is consistent with the narrator's proposal that the city as space and heterotopic community is involved in self-generated, spontaneous action.

The image of the city as self-conceived entity revolves around the notion of operant behaviour. This urban self-conceived entity exists and functions of its own accord and the essence of the city consists in its own ability to change, to transform itself, to evolve within a continuous game of *mise en abyme*. Each resident lives within a box or square, and each box and square are comprised within another box or square. Spontaneous actions within this urban entity seem to be self-initiated and self-engendered. These terms refer both to decisions when the inhabitants can act and as to which action to choose when there are no external cues that can lead them to the appropriate action and when all their dreams and energies are mingled within each other:

> "Les gens du Morne Abélard connaissaient mon désir d'une case. Moi, centre de leur misère, je vivais dans un trou. Plus d'un était venu me l'arranger. Carlo (un Barbadien inquiet, vivant à petites suées depuis qu'il avait fui d'un navire au radoub) m'avait porté une série de planches-caisses que j'avais refusée. J'étais située entre un dalot qui drainait les eaux sales des cases posées plus haut, et une caloge de poules que nourrissait Carlo. La case de Carlo […] s'appuyait sur la mienne. […] Toutes ces cases formaient une toile de matoutou-falaise dans laquelle nous vivions comme des grappes. Avant même la communauté des gens, il y avait celle des cases portées l'une par l'autre, nouées l'une par l'autre à la terre descendante, chacune tirant son équilibre de l'autre selon des lois montées du Noutéka de mon pauvre Esternome. Les rêves se touchaient. Les soupirs s'emmêlaient. Les misères s'épaulaient. Les énergies s'entrechoquaient jusqu'au sang. C'était une sorte de brouillon de l'En-ville, mais plus chaud que l'En-ville. Les rues étaient encore des passes, mais chaque passe était plus vivante qu'une rue […]."(Chamoiseau, 1992: 304)

The heterotopia called *In-City* is generated by the constant effort that has self-shaped the urban space of Morne Abélard. Even though the urban community has a cosmopolitan and heterogeneous composition (it draws closer a former army soldier from the 14th War and a secretary) and even though the air and atmosphere of the spontaneous urban entity might make the inhabitants and visitors feel safe, the fragmented design and geography of this peculiar urban space described in Patrick Chamoiseau's novel make us aware of the fact that the freedom of the city will be ensured and allowed by suffering, entrapment within strange closed dwellings that resemble to boxes or squares, embedded one within another, carried one by another, linked to each other through a channel or a pass that crosses the lives, the intimacies, the dreams and destinies of residents, so that any real free movement is actually impossible. The In-City thus resembles a heterotopia of deviation.

3.6. The multi-layered heterotopia

With American novelist Alison Lurie, in *The Nowhere City*, the metropolis becomes a gigantic motorcar care center, a space where cars become rulers. The *Nowhere City* is the Post-Postmodern Los Angeles metropolis, a *heterotopia* made of layers of fault lines or fault zones – that is of geological shifts as well as of cultural, social and political shifts. The slices of heteropian space slid into each other, leaving traces of a most peculiar urban landscape: all we are left with is a conglomerate of non-places drawn together or melt together into a giant motorcar care center. Houses, hotels, restaurants, hospitals, spas are now meant to be dwelling places for a new race, that of motorcars. All restaurants, hospitals and cosmetic centers are hosting giant luxury mechanical beings and constitute shelters where the motocars are washed, fed and dressed:

> "L'air était figé ; la rue vide, à l'exception des grosses voitures garées le long du trottoir, luisantes de vernis et allongeant, mi- grimace mi-sourire, la fente de leurs chromes. Elles semblaient plus grandes, ou tout au moins bâties sur une plus grande échelle que les maisons.
> Conçues, elles, pour des géants aux habitudes luxueuses ; les maisons, pour des nains internationaux. Paul avait déjà remarqué qu'à Los Angeles les automobiles formaient une race à part, presque douée de vie. La ville était pleine d'hôtels et de

> salons de beauté, de restaurants et d'hôpitaux à leur usage : immenses et coûteux édifices où elles étaient garées ou lavées, nourries ou pansées. Elles parlaient, elles avaient leurs mascottes : des chiens ou des singes en peluche qui regardaient par la vitre arrière […].Leurs klaxons chantaient sur plusieurs tons, et des affichettes collées sur leurs pare-chocs annonçaient: « Si Vous Pouvez Lire Ces Mots, Vous Êtes Sacrément Trop Près » […]." (Lurie, 1988: 16).

The glistering heterotopia of the supermodern era is conceived as a conglomerate of glass skylines and trendy restaurants which turn into dwelling places and care centers for the giant mechanical inhabitants that have displaced the human dwellings that were so ubiquitous in postmodernity. That is why the air is now frozen and clad and the streets are deserted and devoid of human presence. The only witnesses to this new urban community of cars are the stuffed toys and plush pets which the cars talk to and which stare at them from behind the shop window panes.

4. Conclusions

The readings of spaces as well the representations and meanings of heterotopic places in our corpus of study have helped us to recognize different perspectives on the understanding of spatial functioning in Postmodern Francophone and English-American literature. The essential is not to draw a raw line of separation between various heterotopic entities or between different heterotopias (heterotopias of time and heterotopias of deviation, one-layered and multi-layered heterotopias) but to propose a *balanced* vision on the comprehension of the significance and functioning of place and space which integrates both places and heterotopias/places *other*, coercive and non-coercive spaces, media spaces and non-media spaces.

Stereotyped mental images associated with heterotopias are subverted in Postmodern literature so that they bring about peculiar images (such as that of the city as motorcar care centre) and the spatial imagery in our selected corpus of study rather relies upon the conceptualization of space as a system of complex experiences and sensations. Postmodern literature constructs and reconstructs spatial, emotional, sensory experiences through the richness of the metaphorical thought built around the conceptualization of one's body and perception of spatial movement and sensations.

Sources

Brune, Elisa, Gunzig, Edgar, 2004, *Relations d'incertitude*, Paris, Ramsay.
Brunner, John, 1985, *La ville est un échiquier*, translated by René Baldy, coll. Science-Fiction, Presses Pocket, Paris, Calman-Lévy.
Chamoiseau, Patrick, 1992, *Texaco*, Paris, Gallimard.
Engel, Vincent, *Opera mundi*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2009.
Gassel, Nathalie, 2008, *Récit plastique*, Liège, Le Somnambule Équivoque.
Lurie, Alison, 1988, *La ville de nulle part*, translated by Elisabeth Gille, coll. Bibliothèque étrangère Rivages, Paris, Rivages.
Toussaint, Jean-Philippe, *La télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, éd. 2006.

Bibliographic references

***, 1997, *Recherches en Communication, Le récit médiatique*, no 7, Université Catholique de Louvain, Presses de Université Catholique de Louvain.
Augé, M., 1995, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. J. Howe, London, Verso.
Augé, Marc, 1992, *Les non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil.
Bonazzi, Alessandra, 2002, "Heterotopology and Geography: A Reflection", in *Space and Culture*, Sage publications, 5, pp 42-48.
De Certeau, Michel, Giard, Luce, Mayol, Pierre, 2003, *L'invention du quotidien*, volume 2, nouvelle édition, Paris, Gallimard.
Dehaene, Michel, de Cauter, Lieven (Eds.), 2008, *Heterotopia and the city: Public space in a postcivil society*, London, Routledge.
Durand, Alain-Philippe, *Un monde techno*, Berlin, Weidler-Buchverlag, 2004.
Durand, Alain-Philippe, Mandel, Naomi, eds., *Novels of the Contemporary Extreme*, Continuum, New York, 2006.
Foucault, Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, présentation de Daniel Defert, Éditions Lignes, 2009.
Foucault, Michel, 1975, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
Foucault, Michel, Conférence de 1967 « Des Espaces Autres » in *Dits et écrits* (éd. 1984 et éd. 1994), Tome IV, « Des espaces autres », n° 360, pp. 752 - 762, Gallimard, *Nrf*, Paris, 1994 ; (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.
Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W., Nairne, Sandy, *Thinking about Exhibitions*, London, Routledge, 2007.
Hetherington, Kevin, 1997, *The badlands of modernity: Heterotopia and social ordering*, New York, Routledge.
Kohn, Margaret. 2003. *Radical spaces: Building the house of the people*, Ithaca, NY: CornellUniversity Press.
Lakoff, G., Johnson, M., 2003, *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press.
Lefebvre, Henri, *Rhythmanalysis: Space Time and Everyday Life*, Trans. Stuart Elden, New York, Continuum, 2004.
Lefebvre, Henri, La production de l'espace, Paris, ANTHROPOS, (1996), réed. 2000.
Maffesoli, Michel, 2003, *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*, Eds. du Félin.
Mehigan, Timothy, 2008, *Frameworks, Artworks, Place: The Space Perception in the Modern World*, Rodopi.
Menegaldo, Hélène, Menegaldo, Gilles, 2007, *Les imaginaires de la ville entre littérature et arts*, Presses Universitaires de Rennes.
Merriman, P., 2004, "Driving Places: Marc Augé, Non-places and the Geographies of England's M1 Motorway." *Theory, Culture and Society* 21(4-5): 145-167.
Mitchell, W.J.T., Editor, *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago, 2002.

Moles, Abraham, Rohmer, Elisabeth, 1982, *Labyrinthes du vécu, espace : matière d'actions*, Librairie des Méridiens, collection « Sociologie au quotidien », Paris.
Morse, Margaret, 1998, *Virtualities, Télévision, Media Art, and Cyberculture*, Bloomington, Indiana UP.
Omhovère, Claire, 2011, *Perceptions et représentations de l'espace dans le monde anglophone*, Nancy, Ed. PU Nancy.
Sansot, Pierre, Mijkel Dufrenne, 2004, *Poétique de la ville*, Paris, Editeur Payot Collection Petite Bibliothèque Payot.
Segaud, Marion, 2010, *Anthropologie de l'espace. Habiter, fonder, distribuer, transformer*, Paris, Éds. Armand Collin.
Soja, E.W., 1989, *Postmodern Geographies, The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London.
Veivo, Harri, 2001, *The written space: semiotic analysis of the representation of space and its rhetorical functions in literature, Acta Semiotica Fennica X*, Yliopistopaino, Helsinki.
Vinay, Dharwadker, ed., 2001, *Cosmopolitan Geographies: New Locations in Literature and Culture*, New York, Routledge.
Wheeler, Leslie, 2010, *Heterotopia*, New York, Barrow Street Press.
Zamfir D., Vlăduțescu, Ș., 2003, *Percepția şi audiopercepția, o abordare operațional-constructiv-cognitivă*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică
http://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9t%C3%A9rotopie. Page consulted on the 20th of November 2013.

SOUNDS, VOICES, NARRATORS - *THE SHAWSHANK REDEMPTION* NOVELLA AND MOVIE

Eliza Claudia FILIMON, Assistant Professor, PhD, University of the West, Timişoara

Abstract: The polyphony of the spoken story on screen is the focus of this analysis. Two key sequences in the movie ***The Shawshank Redemption*** *are brought into discussion, in relation to the literary source, analyzed from the perspective of the multi-faceted concept of heterotopia, in order to expose the importance of technical elements of cinematography in the process of adapting a literary work.*

Keywords: heterotopia, lighting,liminality, sound, space, voice-over

Introduction

Space is a language that can be employed to articulate social relationships, with realms of multiple discourses and fluctuating centres mirroring the stages of identity formation: "Every language is located in a space. Every discourse says something about a space; and every discourse is emitted from a space" (Lefebvre,1991:132). I invite the reader to catch a glimpse of a masterful cinematographic production based on an equally exceptional literary piece, and listen to the sounds in the movie, or the narrative voices in both the movie and the novella, in order to understand the craft involved in the adaptation from page to screen- Stephen King's *Rita Hayworth and Shawshank Redemption(1982)* and Frank Darabont's 1994 adaptation *The Shawshank Redemption.* The literary piece and the movie adaptation are more than a prison story, they represent a verbal and visual metaphor of friendship and hope, stretching beyond the dark prison walls and giving convicts something to cling on night after night.

In the cinema hall, we venture into heterochrony, a characteristic of liminal, overlapping spaces, what I call **heterotopia**; we step into another world for two hours or so, experiencing a disjunction and removal from the real world, without reaching the actual setting of the movie. Yet, as the ending credits roll, we feel as if we had. Making movies is all about inducing a heterotopia, about finding the juxtaposition and intersection where we can simultaneously experience an imaginary and real concept of space.

Heterotopic places are sites which rupture the order of things through their acts of resistance and transgression**.** The various interpretations given to the term, that I have relied on in my analysis of movie scenes, are rooted in its designation of otherness in terms of spatial position, provided by Foucault (1966). Heterotopia are shaped by the antagonistic relations operating within ambiguous spaces, by strategies of resistance, such as performance and telling stories.

The term **heterotopia** originally comes from the study of anatomy, where it refers to "parts of the body that are either out of place, missing, extra, or, like tumours, alien" (Hetherington, 1998:72).

Heterotopia as a spatial metaphor derives from the ancient Greek pronoun *heteros* 'other' and the noun *topos* 'place'. Coined by analogy to utopia and dystopia, heterotopia means, quite literally, 'a place of different order' and refers to an actual place conceived as being otherwise and existing outside normative social and political space. The three main places in his work where Foucault refers most explicitly to heterotopia are, firstly, the introduction to *The Order of Things/ Les mots et les choses,* published in 1966, where he discusses Borges' Chinese Encyclopedia (1970/1991:xvff), secondly, in the same year, a radio broadcast as part of a series on the theme of utopia and literature, and thirdly, in a lecture given to a group of architects in 1967, 'Des autres espaces', only released and published unedited shortly before his death, in 1984, and translated into English as *Of Other Spaces* (1986). In all three cases the key issue raised is that of ordering.

> "Utopias afford consolation: although they have no real locality there is nevertheless a fantastic, untroubled region in which they are able to unfold. Heterotopias are disturbing, probably because they make it impossible to name this and that" (Foucault, 1970:xviii)

He gives an inventory of 'other spaces', using a puzzling spectrum of examples, identifying six 'principles' of heterotopology:

Firstly, heterotopia are found in all cultures and epochs. Heterotopia circumscribe rites of passage, "crisis heterotopias", such as schools, and "of deviance", such as prisons. Secondly, heterotopia have a certain function in relation to 'all' other sites in a 'culture'. They are "absolutely different", and their difference is an effect of the "synchrony of the culture in which [the heterotopia] occur" (1967:241). Thus, their function can change historically. Thirdly, heterotopia can juxtapose within them heterogeneous elements which are 'in themselves' incompatible. Heterotopia are ambiguous, contradictory spaces. This third characteristic of heterotopia is the most popular one amongst writers using the word. Edward Soja (1995), in his heterotopologies, concentrates on the holding together of differences within postmodern spaces of Los Angeles. Edward Relph (1991) considers 'postmodernity' to be the generalisation of heterotopia, of the pluralistic coexistence of elements which one would 'normally' think or find apart. The forth principle that fuels heterotopia is 'heterochrony' or discontinuity in time. The fifth refers to heterotopia's "system of opening and closing" (1967:243). They may be publicly accessible, such as the prison, though they curiously do not let the visitor in entirely. "[W]e think we enter where we are, by the very fact that we enter, excluded" (ibid.). The last principle refers to the function heterotopia have "in relation to all the space that remains" (1967:243). Either they provide 'illusion', making other places in society seem "still more illusionary" or they provide 'perfection' (ibid.).

Wearing's understanding of heterotopia translates as a cathartic place for minority groups, allowing them to "rewrite the script of identity", "spaces that allows and confine activity" (Wearing, 1998:146). Hall and Huyskens adopt Wearing's definition of heterotopia, based on the latter's study of Foucault (1986), and view the term as a reference to "a liberating leisure site or space" with the potential to provide a place for renewal and enhancement of self-esteem. Hall and Huyskens (2002:2) have identified heterotopia as zones to assert or reconfigure identity**,** places having an empowering force.

The relationship between freedom and order may be tackled in connection to the concept of liminal spaces. The term 'liminality' comes from an initial concern with the symbolic ordering properties of the spaces that are associated with rites of passage in small-scale societies (van Gennep, 1960; Turner 1974). Rites of passage are rituals associated with life changes that require the move between different statuses, states, ages or places. Rites of passage are concerned with the ways in which people are socially ordered within society. They involve a process of symbolic transition that van Gennep (1960:11) suggests can be separated, as a process, into three stages: separation, margin and re-aggregation. In the first stage, a person is required to undergo a set of initiation rituals before s/he can take on a new state. S/he is separated physically from the rest of the society and stripped of any previous status and identity. Once this has been achieved, s/he exists in a liminal or marginal phase. Liminality is associated with a transgressive stage of a rite: it is often configured spatially as a threshold, or margin, defined by uncertainty, with a social normative structure temporarily upset. The spaces that they inhabit are also seen as ambivalent and marginal. In the final stage of a rite of passage, the person is reintegrated into society as a new person.

Narrative voice on top of the world

Openness is the chief function of heterotopia in relation to physical, liminal spaces. Two otherwise unrelated spaces are connected, and we are granted entry into what may be called a tangible utopia, a space that is not so perfect as to prevent us from experiencing it. Foucault uses the example of a movie theatre, where our physical space combines with the visual and virtual space onscreen to create an amalgam of two experiences: "a very odd rectangular room, at the end of which, on a two-dimensional screen, one sees the projection of a three-dimensional space" (1986:25).

Frank Darabont follows Stephen King's text closely, to maximum effect, since the literary explanations and narrative digressions, impossible to render visually, fill the gaps of cinematographic syntax. I have selected two heterotopic spaces in the movie in view of pointing out the importance of **lighting, camera movement,** and **sound: the roof of the plate factory** and **the parole approval room.** These two spaces are examples of heterotopia, if we consider their public openness on the one hand, their confining nature in relation to the convicts' lives, on the other hand. Secondly, the movie frames these spaces in ambivalent lighting key, revealing them as concrete, spatial metaphors of freedom, in line with viewers' expectations, after an initial distorted presentation. The literary space extends onto the screen with the snatches of discourse the director chose to assign to the narrator in voice over.

00:33:24-00:37:42 - About a dozen convicts at Shawshank prison are selected to work on the roof of the car plate factory with buckets full of hot, black tar. In contrast with their presentation within the confining walls of the prison in previous sequences, where their lack of freedom is apparent, the roof of the car plate factory is a heterotopic space, giving the convicts a breath of fresh air and a bird's eye view on the surroundings. They are no longer physically low, but literally on top of the world they inhabit as convicts. The guards and the working convicts are presented as separate groups, as if there was no need for the formers' supervision. The filmic mise-en-scene keeps either of the groups in the foreground in middle close-up, while the other group's actions are visible in middle long shot. At the same time, regardless of which of the groups is in focus, the shot-reaction-shot editing technique informs

the viewers that the convicts overhear Hadley's dialogue with the other guards. Camera tilts and pans give fluidity to the convicts' activity from the start of the sequence, as two guards politely make way for them to carry the tar bucket. The absence of rails or any wire enclosure, along with the constant view of the blue sky underlie our assumption of an ensuing key point in the development of the action. This is the moment Andy intervenes in the guards' discussion, to his co-workers' horror, as they would all expect severe punishment for any unsolicited opinion.

'*Andy…..Andy….Andy'*
Keep tarring (*SR* script)

The scene is short, intense, there is no space for voice-over, so the concerned look on Red's face best captures visually the literary source text:

"What I did was to keep on running tar onto the roof as if nothing at all was happening. Like everyone else, I look after my own ass first. I have to. It's cracked already,
and in Shawshank there have always been Hadleys wiling to finish the job of breaking it."

(King,1982:24)

The guards are in the shade, the convicts are in high-key yellowish sunlight, so that Andy comes from the lit space into the shade to address Hadley, metaphorically leaving his filthy task to give advice to a morally dirty guard. Danger is evoked with the help of camera movement, as Hadley forces Andy to the edge of the roof, threatening to push him as a sign of feeling offended by his remark. The camera whirls around them, driving the viewers dizzy, then an abrupt tilt offers us a most interesting switch between a high-angle shot of Andy and a low-angle shot of him, which anticipates his upper-hand in the outcome of the situation. Slow camera movement, pan and zoom on the faces of the convicts drinking their beers, further intensify the idea of freedom which the voice-over comments upon. Top lighting dominates the shots of the convicts, but this time the space in the shade is occupied by Andy, in line with the literary source text. Side-lighting on his face, focused in close-up, against the greyish ski in the background acquires new meanings, a clue to Andy's thoughts of freedom, underscored by soft, non-diegetic music, and the voice-over commentary which follows the literary source with the notable addition-

We were the kings of the world… (*SR* script)

"Only Andy didn't drink. I already told you about his drinking habits. He sat hunkered down in the shade, hands dangling between his knees, watching us and smiling a little…
So, yeah - if you asked me to give you a flat-out answer to the question of whether I'm trying to tell you about a man or a legend that got made up around the man, like a pearl around a little piece of grit - I'd have to say that the answer lies somewhere in between.

> All I know for sure is that Andy Dufresne wasn't much like me or anyone else I ever knew since I came inside. He brought in five hundred dollars jammed up his back porch, but somehow that graymeat son of a bitch managed to bring in something else as well.
> sense of his own worth, maybe, or a feeling that he would be the winner in the end ... or maybe it was only a sense of freedom, even inside these goddamned grey walls. It was a kind of inner light he carried around with him." (King, 1982:27)

Speech will set you free

The second heterotopic space under scrutiny is the room some convicts enter every ten years during their sentence, to try their chance of getting out of prison on parole. The system of opening and closing is visually addressed in the tree separate, yet almost identical sequences presenting Red before the committee, after serving twenty, thirty and forty years in prison. The scenes are similar in terms of mise-en-scene and lack of non-diegetic sound. Diegetic sounds dominate the opening and closing of the scenes with emphasis on opening and closing the cell door and the door to the meeting room, marking the rejection of his first two appeals and his prolonged stay in Shawshank. The novella refers to the narrator's thoughts on the concept of 'rehabilitation' in the opening pages, and these are the strong points in the film narrator's discourse before the committee in the first two meetings, when his appeal is rejected:

> "Have I rehabilitated myself, you ask? I don't know what that word means, at least as far as prisons and corrections go. I think it's a politician's word. It may have some other meaning, and it may be that I will have a chance to find out, but that is the future ...
> something cons teach themselves not to think about. ..Enough hate eventually piled up to cause me to do what I did. Given a second chance I would not do it again, but I'm not sure that means I am rehabilitated." (King, 1982:2)

Scene 1: 00:06:45 - 00:08:04

The scene starts with Red entering the room. In front of him are five men who will decide his future fate. The camera does not focus on these people much, but on Red. The camera eye follows him in eye level, medium close-up shot. Some anxiety can be seen on Red's face, and he seems a bit disturbed and scared. During their conversation the camera slowly closes on Red and zooms from the medium close position to the medium close up, focusing on his head and revealing his current state of mind. At the end of the conversation, after he is rejected he steps out of the room and goes up the stairs into the courtyard of the prison.

Lighting is important in this scene since it mostly renders Red's emotional state. In the first moments of the scene there is not lighting at all but as the Red moves into the room, it becomes brighter. When he sits Red is lit from the front side, whereas the men he is speaking with are back-lit. His discourse seems rehearsed, he points out that he has learned his lesson and is no longer a danger to society, therefore he has been rehabilitated. Unfortunately he is rejected and goes into the courtyard of the prison. When Red steps out of the room and into the courtyard he goes up some stairs bathed in sun light, hinting that although he was

rejected, he is content with his current condition. During this scene there are diegetic sounds such as the opening of the door, birds, different voices of the cons in the courtyard and other sounds from nature, supporting the current state of the narrator.

Scene 2: 01:13:00 - 01:13:50

Red's second appeal is strikingly similar to the previous one. Red enters the room from a black fade-out transition which marks the darkness of his cell. Camera movement, angle and distance are the same as in the previous scene. After ten years, Red seems more relaxed, as if he knows that he is going to be rejected. He seems very calm and sincere but his lack of eye contact with the members of the board signals his impossibility to connect with these men, who, consequently, reject him. Lighting is a bit different than in the previous scene in one detail: there is more light in the room, and Red's body is well lit, the only sounds are the door opening and closing, and the dialogues.

Scene 3: 02:05:51 - 02:08:21

After serving forty years of his sentence Red is finally released. The literary source text finds its visual rendition in this third sequence.

RED:

Rehabilitated. Let's see now. You know, come to think of it, I have no idea what that means.

MAN #2
Well, it means you're ready to rejoin society as a--
RED
I know what you think it means. Me, I think it's a made-up word, a politician's word. A word so young fellas like you can wear a suit and tie and have a job. What do you really want to know? Am I sorry for what I did?
- -----
MAN g2
Well...are you?
RED
Not a day goes by I don't feel regret, and not because I'm in here or because you think I should. I look back on myself the way I was...stupid kid who did that terrible crime...wish I could talk
sense to him. Tell him how things are. But I can't. That kid's long gone, this old man is all that's
left, and I have to live with that.
(beat) "Rehabilitated?" That's a bullshit word, so you just go on ahead and stamp that form there, sonny, and stop wasting my damn time. Truth is, I don't give a shit. (*SR script)*

Camera movement, shot distance and shot angle are exactly the same as in the previous two scenes where Red faced the same committee. The difference the viewers notice first is the narrator's blue shirt. Secondly, he looks at the people before him all the time. Top lighting is the third major addition, completed by a slow zoom on Red from medium shot to

close-up. Red's face is bright when he sits suggesting he has redeemed himself so far and that he should be released.

Conclusion

Sound does not feature heavily in the selected scenes, as much as in the escape sequence or the ending scene. However, dialogue and voice over supply not only the necessary information but also trigger emotions and expectations in the viewers. A movie scene is a complex texture of lighting, movement and sound, and its value resides in the director's craft of balancing these elements carefully enough to transpose us from the cinema hall into the heart of action and emotion.

Storytelling mediates the transformation of fiction into film, and the resulting narrative worlds are defined by anachronism and dynamic meanings. The reader/viewer is entangled into a narrative weaved from the tessellation of time frames, in the hands of a narrator who crosses diegetic levels.

The movie screen is no longer a flat surface, but a site of alterity which transforms Stephen King's characters from letters on the page to voices and entities, who have stepped outside the frame of the text.

Bibliography

Foucault, Michel. 1966. *Les Mots et les choses*. Paris: Editions Gallimard.

Foucault, Michel. 1966b. *Utopie et littérature* [Utopia and Literature], recorded document, 7 December. Centre Michel Foucault, Bibliothèque du Saulchoir, reference C116.

Foucault, Michel. 1984. *Des espaces autres.* Lecture given by M. Foucault in 1967. (trans.) Jay Miskowiec. English title: *Of Other Spaces (1967) Heterotopias.* Available online http://foucault.info/documents.hetertopia/foucault.heterotopia.en.html [30/12/05].

Foucault, Michel. 1986. *Of other spaces*. *Diacritics,* Spring. pp.22-27.

Foucault, Michel. 1991. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (1970). London: Routledge.

Hall, L. and Huyskens, M. 2002. 'Finding joy: An exploration of the necessity of leisure in the Resettlement process of two refugee women.' *Mots Pluriels*, No.21. Online http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriel/MP2102hh.html [3/12/02].

Hetherington, Kevin. 1998. *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. London:Routledge

King, Stephen. 1982. *Rita Hayworth and Shawshank Redemption: A Story from 'Different Seasons'*. Thorndike Press.

Lefebvre, Henri. (1974).1991. *The production of space*, (trans.) by Donald Nicholson-Smith. Oxford:Blackwell.

Relph, Edward. 1991. 'Post-modern geography', in *The Canadian Geographer/Le Geographe canadien*, 35(1):98-105.

Soja, Edward. 1995. 'Heterotopologies: a remembrance of Other spaces in the Citadel-LA', in Sophie Watson and Katherine Gibson, (eds.), *Postmodern cities and spaces*. Oxford:Blackwell.

Turner, Victor. 1982. *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. NewYork: Performing Arts Journal Publications.
van Gennep, Arnold. 1960. *The rites of* passage. M. B. Vizedom & G. L. Caffee (trans.). Chicago: University of Chicago Press.
Wearing, Betsy. 1998. *Leisure and Feminist Theory.* London: Sage Publications.

Shawshank Redemption movie script. Available online
http://www.shawshankredemption.org/scenes_271.htm

HUMANITAS OVIDIANA IN *METAMORPHOSES*. SOME LITERARY AND PHILOSOPHICAL PERSPECTIVES

Iulian-Gabriel HRUŞCĂ, Assistant, PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: In our study, we will analyze how the concept of humanitas Romana was reflected in literature, in general, and in the creation of the Latin poet Ovid, especially. Although in Metamorphoses we do not meet a coherent philosophical system, however, the influence of Pytagoras and Heraclitus' philosophy strongly manifests, leading, together with the authentic humanist vein of the Latin poet, to what is known today as humanitas Ovidiana.

Keywords: humanitas (humanity), urbanitas, rusticitas, clementia, saevitia

Ovid represented, mainly through his poem *Metamorphoses*, a model for posterity. During the Middle Ages, one can speak of a true "aetas Ovidiana" and in this period appeared editions, adaptations and imitations of Ovid's mythological poem. In the Renaissance, Ovid's *Metamorphoses* are considered once again a major landmark.[1] In modern times, this masterpiece is approached from various perspectives. Ovid receives many labels, modern interpreters characterizing Ovid in *Metamorphoses* as a poet tributary either to 'Augustanism'[2] or to 'anti-Augustanism'.[3] Ovidian epic is compared with Callimachus's narrative style[4] and the labels are countless: the poet is frivolous,[5] brilliant,[6] playful and tragic in an adolescent manner going up to irreverence.[7]

Therefore, the complexity of Ovid's art continues to produce perplexity among both the boundless admirers and among the critics that are inclined to deny some of the merits of this surprising poet. Controversies were held around many aspects of the *Metamorphoses*, and one of these *hot spots* is represented by the artistic value of the humanity reflected in Ovid's poem. Many scholars appreciate the humanity transfigured in *Methamorphoses*. For example, Brooks Otis ends his work ***Ovid as an Epic Poet*** emphasizing the humanity of the Latin author:

"*When all is said and done, the poet's own humanity comes through*."[8]

And Herman Fränkel assigned to Ovid a sympathetic and almost Christian kindness, especially in the debut poetry. Fränkel considers that Ovid treats each character of his mythological poem with compassion and demonstrates an exemplary *humanitas*:

---

[1] Patricia J. Johnson, *Ovid before Exile. Art and Punishment in the Metamorphoses*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2008, p. 8.
[2] C.P. Segal, *Myth and Philosophy in the Metamorphoses: Ovid's Augustanism and the Augustan Conclusion of Book XV*, in *AJP* 90, 1969, pp. 257-292.
[3] Leo C. Curran, *Transformation and Anti-Augustanism in Ovid's Metamorphoses*, in *Arethusa* 5, 1972, pp. 71-91.
[4] Heather van Tress, *Poetic Memory Allusion in the Poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid*, Leiden, Brill Academic Publishers, 2004, pp.2-3 and further.
[5] René Pichon, Histoire de la littérature latine, Paris, Hachette, 1896, p. 408 and further.
[6] Andrew Feldherr, Playing Gods. Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction, Princeton and Oxford, Princeton University Press, p. 160.
[7] Patricia J. Johnson, op. cit., supra nota 1, p. 9.
[8] Brooks Otis, ***Ovid as an Epic Poet***, Cambridge, 1970, p. 374.

"*He was far from drawing caricatures, as Lucian did later on; good-natured, responsive, and kindly as he was, he took his characters for what they purported to be. His sensitive heart went out with brotherly charity to all creatures, first to the men or those who were like men, but then also to animals, and sometimes even to plants. He was both worldly-wise and playful*."[9]

Other specialists – for example G. Karl Galinsky – contests, in some respects, the humanity of the Latin poet. He says that "terms like 'humanity' are usually applied to authors in a blanket sort of fashion and without much specific discussion."[10] After Galinsky, Terence and Cicero had *humanitas* because they said so and he suggests the presence of a sort of 'cruelty' in Ovid's Metamorphoses, rejecting the humanity of the Latin poet in many passages.[11] Galinsky ignores, however, what it meant the concept of *humanitas* in antiquity and, of course, at Ovid, Terentius or Cicero. He understands through *humanitas* mainly what it is understood today, after a superficial analysis, through 'humanity'. The term comes from the Latin *humanitas* and has spread easily into the modern languages of Europe, being perceived nowadays with the sense of 'totality of people' or, as it is in the case of Galinsky, with the meaning of 'goodness, kindness, humanitarianism'. Franz Beckmann emphasizes the spread of the term in modern languages:

"*Das lateinische Wort humanitas ist unserem eigenen und überhaupt dem europäischen Sprachgebrauch nicht fremd. Wir Deutschen kennen und verwenden die Ausdrücke 'human' und 'Humanität', und in gleichem oder doch verwandtem Sinne sagt man im Englischen 'human' und 'humanity', im Französischen 'humain' und 'humanité', im Italienischen 'umano' und 'umanità', im Spanischen 'umano' und 'umanidad'*."[12]

To this list we could add the terms of 'uman' and 'umanitate', from Romanian. Beckmann also highlights the confusions generated by this term. However, *humanitas*, in antiquity, did not mean only the 'totality of people, humanitarianism, kindness', which does not seem to find Galinsky in Ovid's poem.

In ancient Rome, the concept of *humanitas* represented the foundation of culture and knowledge. Ancient people dissociated in the semantic area of the concept of *humanitas* a psycho-moral hemisphere consolidated on humanity, goodness, compassion, mercy, and a cultural-philosophical hemisphere, based on instruction, education and culture. From the need to define their relations with the foreigners, the Romans tried to combine the principles of the Greek *philanthropia* with the traditional Roman values and thus appeared the psycho-moral component of the concept. But the notion of *humanitas*, who was born in the cultural context of the Scipios and was subsequently developed by Cicero or Seneca, reinvigorates and transforms the Hellenistic concept of *paideia*, of the education of human spirit by cultivating philosophy and science, thus appearing the cultural-philosophical component of the notion.

[9] Hermann Fränkel, ***Ovid : A Poet between Two Worlds***, Berkeley and Los Angeles, University Of California Press, 1945, p. 90.
[10] G. Karl Galinsky, *Ovid's Metamorphoses, An Introduction to the Basic Aspects*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1975, p. 110 and further.
[11] *Ibidem*.
[12] Franz Beckmann, *Humanitas. Ursprung und Idee*, Münster Westf., Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1952, p. 5 and further.

The product resulting from the combination of the two Greek notions, *humanitas*, was reflected in literature by Terentius, Vergil, Ovid or by other Latin writers, was theorized by the treaties of Cicero and Seneca and was put into practice through laws and legal processes.[13]

Ovid's belonging to the concept of *humanitas* is often judged by the frequency of words *homo*/ *humanus*/ *humanitas*[14] in his literary work. But the application of such a method does not throw light on the attachment of the Latin poet to the notion of *humanitas Romana*, because, in essence, the disseminating of the concept in Ovid's work emerged also from the author's attitude, from the conveyed ideas or from the content. *Humanitas Romana* related to several values that were part of the conduct code of a Roman citizen and are virtually impossible to translate into Greek because, for example, they are different from the Greek notions of *eusébeia* or *ethos* and because we have to take into account the specific *interpretatio Romana*: *pietas*, the manners/ *mores* and also *dignitas*, *gravitas*, *integritas*, *clementia*, *aequitas*, *lenitas*, *mansuetudo*, *moderatio*, *indulgentia*, *iustitia*, *fides*, and so on.[15] The idea of *humanitas* subsumes all these values that can be found, in Ovid's *Methamorphoses*, in character's behavior and that lead finally to what would later represent the humanism.

The term of *humanitas*, together with the adjective *humanus*, has a wide semantic area. One of the meanings refers to the human quality of behaving in a civilized manner and of being cultivated inculcated in people through education and training. In this regard, we find near the concept of *humanitas* the notion of *urbanitas*.[16] From this point of view, for Ovid, the opposition *urbanitas* - *rusticitas* illustrates the predilection of the poet for the cultural-philosophical component of *humanitas*, envisaging instruction, education and an exquisite, civilized conduct of a human being. For example, in the myth of the metamorphosis of Daphne in laurel – structured into five parts: 1. the dispute between Apollo and Cupid (M. I, 452-473); 2. the effect of Cupid's arrows (M. I, 474-502); 3. the pursuit of Daphne (M. I, 502-542); 4. the desire for metamorphosis and the way in which the transformation is achieved (M. I, 543-556); 5. the compromise between Apollo and Daphne (M. I, 557-567) – Apollo is afraid of not being confused with a hirsute peasant. As a good student of the arts, Apollo insists on *urbanitas*, when such a quality can only disadvantage him because Daphne lives far from civilization (M. I, 474). The god, ardent of love, does not understand, at least at that time, the antagonism between his world and that of the nymph, somehow just as a civilized Roman citizen was surprised by the differences, evident now, between himself and the countryman, which was a representative of the notion of *rusticitas*; the townsman no longer understood the severe mores, the decrepit clothing and the austerity from the rural areas. By means of Apollo are expressed, to a certain extent, also Ovid's opinions relating to the human quality of being civilized and, especially, we encounter an example of a young Roman who

[13] For the practical side of the notion see: Richard A. Bauman, *Human Rights in Ancient Rome*, Routledge, London, 2000, p. 3 and further.
[14] For the recurrence of these words in Ovid's poetry, see: Rudolf Rieks, *Homo, Humanus, Humanitas. Zur Humanität in der lateinischen Literatur des ersten nachchristlichen Jahrhunderts*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1967, pp. 28-39.
[15] W. Schadewaldt, *Humanitas Romana*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 1, 4, 1973, pp. 43-62.
[16] Gian Biagio Conte, *Latin Literature. A History*, translated in English by Joseph B. Solodow, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1994, p. 805.

frequents the lounges of the most refined city of the time, Rome, even if all these are reflected in an apparent Greek coating, as in the comedies of Plautus.

"*Cui placeas, inquire tamen; non incola montis,/non ego sum pastor: non hic armenta gregesque/horridus observo. Nescis, temeraria, nescis,/quem fugias: ideoque fugis. Mihi Delphica tellus,/et Claros, et Tenedos, Pataraeaque regia servit./Iuppiter est genitor. Per me, quod eritque fuitque/estque, patet: per me concordant carmina nervis*." (M. I, 512-518)

"*Then walk with me and ask me who I am.*
Surely my home is not in mountain passes,
Nor am I shepherd or wild-haired stable boy.
O ignorant, unknowing, thoughtless child
Who runs in darkness-and from whom? from me?
Jove is my father and I am lord of Delphi;
My temples stand at Claros, Patara,
And beyond the cities, glimmering Tenebros,
Enchanted Island of the eastern seas.
Where caves and temples speak you hear my voices,
The past, the present, and the yet to come;
My lyre sounds the soul of harmony."[17]

Although in the case of the nymph Daphne, love did not win, a rarely encountered situation, in other instances, throughout Ovid's mythological poem, the opposition *urbanitas-rusticitas* is mitigated by using a powerful means: love. Love reigns over *urbanitas* which characterizes Apollo, and over *rusticitas*, which characterizes, for example, the cyclop Polyphem (M. XIII.)

Another connotation of the concept of *humanitas Romana*, highlighted by Ovid, is related to the idea of doing the right thing. *Humanitas* acts as a stimulus to avoid a savage and brutal behavior towards other members of the human race, and here again the presence of the distinction *clementia-saevitia* highlights the dissemination of *humanitas* in Ovid's mythological poem. The divine and human characters in Metamorphoses oscillate between acts of mercy and acts of barbarism, causing the reader's approval when they respect the values generated by the concept of *humanitas* or his disapproval when human rights are flagrantly violated.

The balance, the moderation in all are desiderates of the concept of *humanitas*. The metamorphosis itself does nothing else but restore a lost balance. The metamorphosis is an act of awarenessbut and also of life evolution, it is the solution of a drama, because, on the one hand, the character realizes its own change and, on the other hand, the drama suddenly cease to be human, sinking in a universe of nature. Intermediate life between conscious and unconscious, the metamorphosis is an excessive solving, a restoration of balance, a mitigation of the excesses.

Ovidiu tries to give life to the concepts that, in philosophy, appeared perhaps to the Romans too abstracted and theorized. The literature being a metaphor, being ineffable, being experienced as life itself, irradiating a powerful attraction among all, becomes for Ovid the

[17] Ovid, *The Metamorphoses*, translated and with an introduction by Horace Gregory, New York, The Viking Press, 1958, p. 19.

sensitive embodiment of the idea of *humanitas*. The way in which the notion of *humanitas* is reflected in Ovid's work is perhaps the best test of the dissemination of the concept in the Roman mental of the age.

MEETING THE OTHER, OR THE EFFECT OF MULTICULTURALISM IN CONTEMPORARY NOVELS

Delia-Maria RADU, Assistant Professor, PhD, University of Oradea

Abstract: The paper aims to show how the encounter with other cultures, conceptions and habits constitutes a trigger for personal development in the case of certain characters by Chitra Banerjee Divakaruni, Marsha Mehran and others.

Keywords: encounter, personal development, the Other, perceptions, misconceptions

Theoretical considerations

Multiculturalism is about cultural diversity or culturally embedded differences. Bhikhu Parekh writes that most modern societies also include several self-conscious communities entertaining and living by their own different systems of beliefs and practices. They include the newly arrived immigrants, various religious communities and territorially concentrated cultural groups. The terms 'multicultural' and 'multiculturalism' first appeared in countries which found themselves faced with distinct cultural groups. These societies had long assumed that they had a single national culture into which all their citizens should assimilate. They now found that they included groups who would not or whom it could not assimilate and whose presence therefore faced them with new and unfamiliar challenges. (see Parekh, 2000:4-5)

Cultures encounter one another both formally and informally and in private and public spaces. Guided by curiosity, incomprehension or admiration, they interrogate each other, challenge each other's assumptions, consciously or unconsciously borrow from each other, widen their horizons and undergo small and large changes. Even when their interaction is limited, the very awareness of other traditions alerts each to its own contingency and specificity, and subtly alters the manners in which its members define and relate to it. (Parekh, 2000:220)

For Huggan (2001:126) though, multiculturalism operates as a form of willfully aestheticising exoticist discourse, a discourse which inadvertently serves to disguise persistent racial tensions within the nation, one, which in affecting a respect for the other as a reified object of cultural difference, deflects attention away from social issues – discrimination, unequal access, hierarchies of ethnic privilege – that are very far from being resolved.

From what we can see, multiculturalism is term which implies many shades of meaning and attitudes, but for the purpose of our paper we would like to see how this concept of multiculturalism "functions" in the case of immigrants into a new world, mirrorring the personal experiences of the two writers we are dealing with, Marsha Mehran and Chitra Divakaruni.

Case study

Born in Tehran, Marsha Mehran left her country with her parents and now lives in Brooklyn and Ireland, but still remembers her first impressions of being an "outsider" in Ireland: "I was living in Ireland in 1999 with my husband, who is Irish. "Multiculturalism" wasn't even in the vernacular; I was one of only a handful of "foreigners" living in County Mayo. When I walked down the village main street, people literally came out of shop doors to stare at the "brown girl" passing by! At the local pub, I was often asked if I was Japanese or Chinese (ethnic groups which I do not remotely resemble)".

This memory, completing others, inspired her to write her first novel, *Pomegranate Soup*, in 2005. The structure of the novel is rather simple. It is the story of three Iranian sisters, whohave fled their home country and seek a safe home and open a café in the small Irish village of Ballinacroagh. The townspeople's attitudes towards them range from reserve, mistrust, preconceptions and hatred towards foreigners to curiosity and the eventual acceptance in their midst.

Talking about the changes that affect the immigrant's culture, Samuel Scheffler explains them as follows: "(the immigrants) must come to terms with new rules, new options, new neighbours, new history, new ideas, new customs, new values, new modes of dress, new climate, new cuisine, new tastes, new expectations, new language. […] Their culture will change because change is what cultures do when they confront new situations, and immigration, by definition, presents immigrants with a new situation. But the host communities are also affected by change, as the old residents must come to terms with the presence in their midst of new neighbours, new customs, new ideas, new modes of dress, new expectations, new languages, new cuisine, new tastes. Event if they adopt as radically exclusionary a stance as they can muster, their way of life will now be shaped by the need to exclude *these* neighbours, ideas, customs, modes of dress, expectations, values… (Scheffler, 2007:103)

The café's first customer, Father Mahoney, enchanted by the 'divine' recipes and teas, returns everyday for lunch and for afternoon tea bringing with him more customers. If he is amazed by the café's flavours, one of the local people's customs is an amazement for the sisters: "Did you know that they're allowed to drink, these priests ? No women, but alcohol is fine !" Bahar walked in […] "They drink beer like water here. Last Saturday I saw an entire family, with young kids, leaving the bar next door. At eleven at night !" Marjan replied with awe. " (Mehran, 2005:100)

The transition period from rejection to acceptance is not felt the same way by all the three sisters. If the youngest one, Layla, adapts and fits easier and quicker into the new environment, Bahar, the middle one and the darkest among her sisters, is faced more with its negative manifestations:

"…she wasn't blind to the stares thrown her way whenever she stepped out of the café doors. How could she ignore the obvious cuts of silence, the breaks in street conversations whenever she walked by a cluster of townspeople ? Why, it had happened in the butcher's just the other day […] Three crotchety gossips […] had scanned her up and down with their myopic eyes whent they thought she had her back turned. She should have

returned their disapproving looks […] but all she had done was keep her head bowed as she hurried out of the shop. (Mehran, 2005:144)

Incomprehension and disapproval is followed by verbal abuse. When Layla goes missing and there are no news about her, Bahar decides to go around the village asking people whether they've seen her, only to be met again by hostile attitudes and even offenses:

"Angry embarrasment washed over Bahar's cheeks and sent her stomach into a spin. Something was very wrong here, not only in this dirty pub but in the bake shop next door as well. Something that went beyond the sad little curiosities of the old women in the butcher's. Whatever she thought of that kind of small-mindedness, it was nothing compared to the bald hatred before her. It was an exclusion as foul as she had experienced in those scary early years in London, when the whole city was under alert of terrorist threats, and anyone who looked slightly foreign was watched with suspicion. [...] Turning on her heels [...] Bahar pushed through the pub door, anxious to escape the dread that was rising in her chest. Just as the door slammed behind her, a sinister voice called out: "Go back to yer stinking camels !" Raspy smokers' laughs enveloped the rest of the smarting insult." (Mehran, 2005:159-161)

One of the characters in the novel who adopt a radical excusionary stance, as Scheffler put it, is Dervla Quigley, a widow who is housebound by health problems and finds compensation and solace in spying the community out of her bedroom window, being Ballinacroagh's primary gossip with a 'vicious tongue that knew no boundaries' and being obssessed with manipulating people.

In spite of the hostility, there are no violent actions against the immigrant sisters in the Irish village, unlike what happens in to one of our second writer's characters. The key to the villagers' (just as to a man's) heart seems to be the sisters' cooking of exotic dishes. This, in turn, relaxes them reduces their fears that their past will catch up with them, and give them the feeling that "after these lonely years of running and barely trusting anyone, Marjan and her sisters had finally found a home." (Mehran, 2005:226)

Author and poet, Chitra Banerjee Divakaruni was born in India and lived there until 1976, when she left Calcutta for the United States. Divakaruni herself ties her writing to her migrant condition. For her, "living and writing in America is […] at once a challenge and an opportunity. But the opportunities are more important: to be able to straddle two distinct cultures and depict both with the relatively objective hand of the outsider; to destroy stereotypes and promote understanding between different sectors of the multicultural society in which we live; to paint the complex life of the immigrant with its unique joys and sorrows, so distinct from those of people who have never left their native land. The possibility of achieving even one of these through my work makes me glad to be an Indian writer in America." (see Rustomji-Kerns, 1995:180)

A lot of her work deals with the immigrant experience, and in her novel, *The Mistress of Spices* (1997), the reader can find more "types" of immigrants within the South-Asian community, each of them trying to adjust to their new situation in their own way.

Haroun, the cab-driver, fled Dal lake where generations of his family had rowed shikaras for tourists. He lands in America as an illegal immigrant, but, like everyone else, dreams of making it in this new land. He seems destined to be a victim. After his family was shot by rebels, after shovelling coal on the ship that brought him to America, working in a car shop and as a road worker, or for a rich Indian lady who treated him as if they were still in

India, he starts working as a cab driver for a fellow Kashmiri, hoping that one day he will be able to own his car.

He gets robbed and wounded one night, barely makes it to his room, yet in the end finds in his neighbours friends who are like a real family to him, and even true love awaits for him: "Haroun who has so much to live for, for whom the immigrant dream has come true in a way he never thought." (Divakaruni, 1997: 284)

Jagjit is a ten-and-a-half-year old boy when he makes his first appearance in the story. Tall as "wild bamboo", shy and very attached to his mother, he still speaks only Punjabi and he is made fun of in school by the other children because of his accent, his traditional clothes and his turban which covers his uncut hair:

> "In the playground they try to pull it off his head, green turban the color of a parrot's breast. They dangle the cloth from their fingertips and laugh at his long, uncut hair. And push him down. […]
> '*Chhodo mainu'*.
> 'Talk English sonofabitch. Speak up nigger wetback asshole.' (Divakaruni, 1997:39)

Alone, with no friends in this new and cruel world, he stays awake at night, staring at the stars and thinking about his grandmother, left behind in their country.

With parents "too worn with work and worry in a strange land to hear him, Jagjit who went home each day from America to a house so steeped in Punjabi [...] who held his cries in until red swam behind his eyelids like bleeding stars" (Divakaruni, 1997: 121) is an easy pray for the members of a street gang, confusing their interest in him for friendship.

Finally feeling that he has friends, ["they're like my brothers, better than my brothers" (Divakaruni, 1997: 121)], he is lured into the gang by gifts. "…sullen in his T-shirt and baggy Girbaud jeans and untied laces, the uniform of young America, speaking its staccato rhythms already", he is asked to do small favours in return, and he dreams of being older, wearing the gang members' jacket, carrying the same switch-blade and maybe, one day, even being given a gun, which he considers to be his "passport into real America" (Divakaruni, 1997: 121).

The initial hopes of gathering a fortune while working in this country are contradicted by the reality of the poorly paid jobs, hard work, and discrimination:

"No one told us it would be so hard here in Amreekah, all day scrubbing greasy floors, lying under engines that drip black oil, driving the belching monster trucks that coat our lungs with tar. Standing behind counters of dim motels where we must smile as we hand keys to whores. Yes, always smiling, even when people say 'Bastard foreigner taking over the country stealing our jobs'. Even when cops pull us over because we're in the wrong part the rich part of town. We thought we'd be back home by now, in Trichy, in Kharagpur, in Bareilly. Under the sweet whirr of a ceiling fan in a mosaic room with a seagreen floor, leaning back on satin pillows, and the servant bringing ice-cold lassi with rose petals floating in it. But the landlord keeps hiking up the rent, last week the car wouldn't start, and the children grow so fast out of their clothes" (Divakaruni, 1997: 62).

In the city, violence is more common than in the countryside, and the reader is faced with several cases. There's the case of the street vendor, who sells Indian food from a cart and who is severely beaten by two pro-Nazi young people, in their late teens, not much more than boys: "he hears one of them spit, 'Sonofabitch Indian, shoulda stayed in your own god-damn country.' […] the young man is kicking at the cart until it comes crashing down […] So many kinds of pain – like fire, like stinging needles, like hammers breaking. Pain, which is ultimately only like itself. ('Fucking turd, bastard, piece of shit, this'll teach you.') He thinks he shouted for help, only it came out in the old language, *bachao*, *bachao*." (Divakaruni, 1997:171) Mohan represents the countless immigrants broken "in body and in mind" by America, and due to the kindness of his neighbours - who gather the money for their plane tickets - he is sent home, together with his wife, as there's nothing for them anymore in this country.

Then, there are others: the man who finds his grocery windows smashed by rocks, picks up one to read the hate-note tied around it. [...] a woman with her *dupatta* torn from her shoulders as she walks a city pavement, the teenagers speeding away in their car hooting laughter. The man who watches his charred motel, life's earnings gone, the smoke curling in a hieroglyph that reads *arson*. (Divakaruni, 1997:173)

While older people stick to their values and traditions, the younger ones are more open to change in order to fit into the society. Geeta's grandfather, whose Indian values are outdated in this foreign country, is disturbed by the way she behaves. She works late in an office, in the presence of other men, is sometimes brought home after dark by colleagues, has had her hair cut so short that her neck is showing (thus losing the essence of her womanhood, in her grandfather's opinion) and wears make-up (as only Englishwomen and prostitues were doing in his days!).

When Geeta's parents try to arrange a match for her in India, she announces rebelliously that she is going to marry a Chicano, Juan Cordero. According to her parents, Juan [who has made it out of the *barrios*, so he is of a modest origin but has been trying to work his way up, acquiring the status of a project manager] is even more of an outcast because he is not white. Thus, we see intolerance manifested even by migrants towards the outsiders of their communities.

What meeting the Other does for the mysterious American whom Tilo, the main character, ends up dating, is opening himself and remembering about his family facts that he had long burried deep inside his soul. Raven's white complexions "hides" a native American, an identity brought to the surface of his consciousness by his chance encounter.

Then, Tilo's several names represent, in fact, several identities, which is exactly what happens to people who migrate. There is an old self, left behind in the country of origin, there's a new self, within the family and the shelter of the home, and there's the self which interacts with the new community, in school, at work, a.s.o., the one that emulates the peers' attitudes, way of thinking or speaking, habits, dress codes, tastes in order to fit in.

In the second novel we don't get to see whether the newcomers, the outsiders, change, in a way, the city in which they live. The close-knit community of a village has been replaced by a vast city, and the story does not follow that path.

Conclusions

In spite of those whose stories show us that not everybody can adapt and makes it in a new land, what we do see, in both novels, though, is the fact that meeting the Other, as we have entitled our article, the encounter with other cultures, conceptions and habits constitutes a trigger for personal development in the case of certain characters.

In the small Irish village, Marjan, the elder of the three sisters, forced by circumstances to become, at 17, more a mother to her young sisters, realizes that all three of them will be alright and that she needn't worry so much anymore. Bahar, the middle one, learns to face her fears and not feel the need to run of an abusive husband anymore. And Layla, the younger of the sisters, finds out what love is.

Tilo, the spice mistress, disguises her real self under the appearance of an old lady meant to help her community by providing spices, recipes and understanding the customers' needs, reminding them of home: "a bent woman with skin like the color of old sand, behind a glass counter that holds *mithai*, sweets out of their childhoods. Out of their mothers' kitchens. […] It seems right that I […] should understand without words their longing for the way they chose to leave behind when they chose America." (Divakaruni, 1997:4).

Her life is full of rules and interdictions which she starts breaking when she starts caring for those who cross the threshold of her store. In order to speak with Geeta, on behalf of her grandfather, Tilo "attires herself for America" in street clothes. She "steps into America", or better said into American consumerism, by filling her shopping cart. And, getting dressed in a public rest room, sees her image in the mirror as "this new clothed self, I and not-I" and refers to it in the third person: "Outside a bus stop crowded […] she will get into the line, will marvel that no one even raises his eyes, suspicious at her moving through the air of America so awkward-new." (Divakaruni, 1997:131)

Her change culminates when she falls in love with Raven, for whom she is ready to lose herself, to lose everything. Raven, who for many years has been numb to feelings, and who finally opens his heart and home for her.

Bibliography

Amoia, Alba. Knapp, Bettina L. (Editors). 2004. *Multicultural Writers since 1945: An A-To-Z Guide*. Greenwood Press. Westport.

Divakaruni, Chitra Banerjee. 1997. *The Mistress of Spices*, Black Swan, London.

Huggan, Graham. 2001. *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*. Routledge, London.

Mehran, Marsha. 2005. *Pomegranate Soup. A Novel of three Sisters, Two Countries, and the Language of Food*, Fourth Estate, London.

Parekh, Bhikhu. 2000. *Rethinking Multiculturalism. Cultural Diversity and Political Theory*, Palgrave, Basingstoke.

Rustomji-Kerns, Roshni (Editor). 1995. *Living in America:Poetry and Fiction by South Asian American Writers*. Westview Press, Boulder.

Scheffler, Samuel. 2007. *Immigration and the Significance of Culture*, in *Philosophy and Public Affairs*; Spring, Vol 35, Issue 2. www.mit.edu/~shaslang/rprg/**Scheffler** consulted on November 24, 2013.

http://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/1191/marsha-mehran consulted on November 24, 2013

ROMANIA THROUGH MITE KREMNITZ'S EYES

Valentin TODESCU, Assistant Professor, PhD Candidate, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstracts: Beside Germany, Romania was for Mite Kremnitz her second native land. She loved Romania and she was also one of the very first promoters of the Romanian culture and literature in the second half of the XIX-th century in the German area in a time when Germans knew as much as nothing about the Romanian civilisation. Mite Kremnitz published in 1877, under the title "Rumänische Skizzen", her first anthology of translations from the Romanian literature. Because the Germans had few information about our country, the translator considered to write an introduction and offered to the German readers a short presentation of our country. And this introduction is the subject of our present study.

Keywords: Mite Kremnitz, Romanian literature, Junimea

Prima antologie de traduceri întocmită de Mite Kremnitz poartă titlul *Rumänische Skizzen*[1] şi cuprinde: o prefaţă de Mite Kremnitz, studiul lui T. Maiorescu, *În contra direcţiei de azi în cultura românească*, nuvela lui Slavici *La crucea din sat*, nuvelele lui I. Negruzzi, *Părintele Gavril* şi *Cucoana Nastasica*, nuvela lui Slavici *Popa Tanda*, nuvela lui A. Odobescu *Mihnea Vodă cel Rău*, povestea *Doi feţi-logofeţi*[2] şi nuvela *Schanta* a lui Nicu Gane.

Din cuprins rezultă faptul că Mite Kremnitz a căutat să traducă poveşti umoristice din lumea satului românesc şi să aducă în atenţia cititorului specificul românesc. Nu dorim însă să facem o analiză a cuprinsului antologiei, ci dorim să ne aplecăm asupra prefeţei scrise la cartea sa de către traducătoarea însăşi, deoarece aceasta ni se pare a avea o importanţă deosebită în misiunea de-a face România cunoscută în spaţiul german. Prefaţa autoarei se constituie într-un fel de „pliant de prezentare" a civilizaţiei româneşti pentru oricine doreşte să afle câteva lucruri esenţiale despre România.

Mite Kremnitz a intuit foarte bine faptul că, pentru ca cititorul să înţeleagă mai bine operele literare din cuprinsul antologiei este necesar să facă mai întâi o scurtă prezentare a civilizaţiei româneşti şi să ofere informaţii despre religia, istoria şi literatura românilor. Meritul autoarei este cu atât mai mare cu cât că a reuşit să facă acest lucru într-un mod remarcabil, ea reuşind să surprindă câteva aspecte esenţiale ale culturii noastre, şi mai mult, prin prezentarea studiului critic a lui Maiorescu a indicat şi direcţia în care cultura noastră ar trebuie să îndrepte la sfârşit de secol XIX.

Scriitoarea germană scoate mai întâi în evidenţă importanţa religiei pentru români prezentând modul în care românii, de secole încoace îşi serbează Paştele precum şi rolul pe

[1] *Rumänische Skizzen*, introduse şi traduse de Mite Kremnitz, Bucureşti, Editura Socec, 1877.

[2] se intitulează în antologie *Die Zwillingsknaben mit dem goldenen Stern* şi nu este, cum se specifică aici, o producţie populară. Mite Kremnitz reţine fără să indice autorul povestea lui I. Slavici, *Doi feţi cu stea în frunte,* spre a acoperi şi domeniul creaţiei populare.

care Domnitorul lor îl joacă în cadrul liturghiei. Ea subliniază faptul că poporul şi conducătorul său sunt strâns uniţi prin religia creştină: „În biserica Mitropolitană din Bucureşti se serbează Paştele. Slujba începe la miezul nopţii de la flacăra unei singure lumânări. Cântecele sunt la început tulburi şi grele, dar biserica se luminează tot mai tare, o lumină după alta se aprinde, cântecele sunt tot mai vesele, şi ajung punctul cel mai înalt al bucuriei în momentul în care evanghelia se citeşte cu voce tare de pe foi de pergament, pe care liturghia a fost copiată şi apoi a fost semnată de către Domnitor. Atunci se intonează imnul bucuriei „Hristos a înviat" şi ţării a reînviat, deoarece semnătura Domnitorului stă chezăşie pentru faptul că şi în următorul an bisericesc religia creştină va rămâne credinţa conducătorului şi a poporului său.

Astfel se întâmplă de la 1453 în fiecare an, şi în zilele noastre Domnitorul Carol de Hohenzollern mai semnează încă în dimineaţa duminicii Paştelui Prima Evanghelie după Ioan - totuşi datorită faptului că România a devenit un stat constituţional, evanghelia este contrasemnată şi de către Ministrul Culturii."[3]

În continuare scriitoarea doreşte într-o oarecare măsură să le aducă aminte occidentalilor de rolul important, plătit cu multe jertfe omeneşti, pe care românii l-au jucat în decursul istoriei drept grănicerii creştinismului. „Nu s-a gândit Constantin cel Mare că avea să se întâmple lucrul acesta, atunci când cu o linie de peniţă a ridicat credinţa creştină la rang de religie de stat, şi anume că această formă va supravieţui sensului ei şi în anumite perioade va deveni unul din puţini îndrumători, dacă ne gândim la timpurile în care micile principate aveau o mai mare importanţă europeană. Atunci când Constantinopolul în anul 1453 a căzut în mâinile turcilor, tradiţia religioasă a credinţei greco-catolice a evadat către actuala Românie şi nu fără motiv, victoria lui Stefan cel Mare, Principele moldovean asupra Cuceritorului Constantinopolului a fost sărbătorită în bisericile din Roma (1476): România a devenit puterea de la graniţa creştinismului, şanţul din faţa duşmanului de moarte a Europei."[4]

Autoarea arată faptul că creştinismul nu a adus cu sine românilor numai războaie, ci dragostea lor pentru religia creştină i-a stimulat şi în plan arhitectural. Astfel în perioada sec.15-17 au fost construite numeroase lăcaşuri de cult deosebit de valoroase, iar autoarea menţionează care sunt acestea şi le descrie în câteva cuvinte. Nu uită să menţioneze că mânăstirile construite în munţi sunt mult mai valoroase din punct de vedere arhitectonic decât cele de la câmpie. „Dacă importantul rol istoric ce i-a revenit ţării ca ultim loc al creştinismului i-a adus şi multe războaie, acest rol a acţionat în mare parte avantajos şi însufleţitor asupra dezvoltării ei spirituale şi se poate vorbi chiar şi despre o cultură română a sec. 15, 16 şi 17. Dacă vrei s-o cunoşti în una din formele ei de exprimare, în artă, şi în primul rând în arhitectură, atunci trebuie s-o cauţi departe de drumurile principale. Astfel mai găseşti şi astăzi resturi importante ale arhitecturii din acea perioadă la mânăstiri şi biserici. Un monument ca mânăstirea din Curtea de Argeş (terminată în anul 1518) putea lua fiinţă doar în mijlocul unui popor entuziasmat de religia sa, şi a cărui exponent devotat a fost întemeietorul acestei opere de artă, domnitorul Neagoe Basarab. În apropiere de Curtea de Argeş demn de menţionat este mânăstirea din Deal; construită puţin mai devreme, este mai simplă şi în ceea ce priveşte decoraţiunile arhitectonice; ea priveşte în depărtare înspre câmpia oraşului

[3] *Rumänische Skizzen*, introduse şi traduse de Mite Kremnitz, Bucureşti, Editura Socec, 1877, pp. I-II.
[4] *Op.cit.*, pp. II.

Târgovişte, bătrânul oraş de rezidenţă a domnitorilor valahi, astăzi un loc plin de palate şi biserici în ruină.

Mânăstirile Tismana şi Cozia, ambele în egală măsură de frumoase în ceea ce priveşte construcţia şi poziţia lor sunt cel mai vechi, fiind întemeiate în secolul XIV. Ambele au decăzut, deoarece mânăstirile au sărăcit după ce au fost secularizate în timpul domniei lui Cuza, iar statul constituţional nu deţine mijloacele pentru ale ţine pe toate. Mânăstirile Horez, Agapia, Neamţ, Secu, toate construite în timpul unor secole româneşti de înflorire s-au păstrat bine şi fiecare are un farmec aparte şi o frumuseţe proprie.

Toate construcţiile importante se află în munţi, dar nu doar izolarea, ca o caracteristică a monahismului i-a împins la asta, ci şi pericolul care ameninţa permanent în câmpie prin atacurile turcilor, a ungurilor şi polonezilor. Numeroasele mânăstiri, care totuşi se întâlnesc la câmpie, spre exemplu în jurul Bucureştiului, cum ar fi cele de la Ţigăneşti, Căldăruşani, Cernica, sunt de-aceea doar construcţii mari şi solide, care vorbesc mai mult despre bogăţia decât despre înţelegerea artei din partea celor care le-au întemeiat. Le lipseşte stilul şi grija, şi prin urmare munca în detaliu spre deosebire, de exemplu de cazul Horezului unde faţadele cizelate, coloanele şi terenul sunt atât de fin lucrate, precum filigranul."[5]

În continuare autoarea antologiei oferă cititorului câteva informaţii despre literatura română şi face un scurt istoric al ei, menţionând faptul că Dimitrie Cantemir, prin alianţa sa cu Petru cel Mare, este în mare parte vinovat de suprimarea mişcării culturale româneşti din secolul XVIII. „Faptul că şi literatura română ţinea pasul cu arta reiese din publicarea primei traduceri în limba română a bibliei, a Evangheliarului, ce a fost tipărită la Braşov (Transilvania) în jurul anului 1580. Ceva mai devreme, 1577 Coresi a tipărit tot aici o psaltire. Din păcate până pe la mijlocul secolului 17 în biserici era folosită limba slavonă, şi abia domnitorii Vasilie Lupu în Moldova şi Matei Basarab în Ţara Românească au introdus limba română ca limba bisericii şi de stat. Din această perioadă şi din următoarele provin şi cronicele scrise într-o limbă frumoasă şi marcantă ale lui Ureche (sfârşit de sec. XVI) şi ale lui Miron Costin (decedat 1692), precum şi scrierile Mitropolitului Dosoftei (decedat 1690) şi ale domnitorului Dimitrie Cantemir (1673-1723).

Dar Domnitorul Dimitrie Cantemir înseamnă însă şi sfârşitul mişcării culturale române. El era aliat cu Ţarul Petru cel Mare, atunci când acesta în anul 1711 i-a atacat pe turci. Poarta cea mare, pentru a preîntâmpina pe viitor un astfel de pericol, de-acum încolo, prin încălcarea vechilor capitulări, nu a mai permis alegerea domnitorilor în ţară, ci în cea mai mare parte îi trimiteau direct de la Constantinopol şi a sugrumat astfel orice imbold naţional. În special greci din Fanar erau cei ce ştiau să-şi cumpere scaunele domneşti din Moldova şi Ţara Românească, şi care apoi au fost înlăturaţi de alţii care ofereau şi mai mult. Astfel domnia acestor Mavrocordaţi, Callimachi, Ypsilanti, Gutzo, Handcherli, Maurogeni, Muruzi şi Caradgea din sec. XVIII şi începutul sec.19 a însemnat o perioadă de totală decădere spirituală. Limba greacă a devenit limba celor culţi, în timp ce cuvântul „român" a devenit aproape o insultă. Nici o operă pur religioasă, istorică sau vreo operă literară nu a apărut în această tristă perioadă."[6]

[5] *Op.cit.*, pp. II –V.
[6] *Ibidem.*, pp. V-VI.

Mite Kremnitz acordă în continuare mai multe rânduri renaşterii naţionale culturale din sec. XIX explicând cum această renaştere a luat fiinţă, care sunt reprezentanţii marcanţi ai ei şi terminând cu prezentarea celui mai important produs al acestei renaşteri culturale, şi anume cu asociaţia culturală „Junimea". „Abia în secolul XIX se trezeşte dinou un spirit naţional, şi anume românii transilvăneni ce au emigrat în Ţara Românească au constituit primul germene. Ei vorbesc pentru prima dată dinou despre originea latină, despre tradiţia istorică şi despre valoarea nemăsurată a fiecărei limbi materne; Lazăr (1822) a fost primul profesor în acest sens, lui i-au urmat Laurianu, Ioan Maiorescu (tatăl), iar în Moldova Asachi. Stăruinţele lor au fost sprijinite de scrierile transilvănenilor Micu, Petru Maior, Cipariu, de către cronica lui Şincai, ş.a.m.d. În Ţara Românească dintre localnici, Heliade, Bolintineanu şi Bălcescu au fost avangardişti ai mişcării literare, iar în Moldova aceştia au fost Alecsandri, Constantin Negruzii (tatăl) şi Mihail Kogălniceanu.

Drept un nou fenomen în această perioadă de avânt al spiritului naţional îl reprezintă exodul ciudat a tineretului român către izvoarele culturale ale Vestului, în principal către Paris, chiar şi Viena, sporadic către Berlin şi către micile universităţi din Germania. Raportat la populaţia sa nici o altă ţară nu mai avea un aşa mare procent de studenţi care să studieze la universităţile din străinătate.

Urmarea naturală a acestei mişcări variate a fost o ascensiune animată în plan literar şi politic, ce a început în jurul anului 1820. Cu timpul însă au ieşit la iveală tot mai mult dezavantajele implementării culturii externe, iar răul timpurilor noi ameninţa să dea pe-afară. Pericolul principal al mişcării consta în imitarea doar a formelor exterioare a culturii vestice, mai ales a celei franceze, fără a imita însă ceea ce era mai important, şi anume conţinutul lor intern.

Împotriva acestei rătăciri a noi culturi a luat fiinţă cu cca. 12 ani în urmă o direcţie creştină sub impulsul lui Titu Maiorescu (fiul), care printr-o rezistenţă energică împotriva acestei dărâmate diminuări insista, pornind din fiinţa propriului popor, pe adevărul natural, pe rigoarea ştiinţifică şi educaţia organică a vieţii spirituale. Pe această bază la Iaşi a luat fiinţă o asociaţie literar-politică a cărui organ era revista *Convorbiri literare* sub redacţia neobositei activităţi a lui I. Negruzzi (fiul) şi a cărei raţiune de-a fi rezultă din traducerea ce urmează acestei introduceri a unei bune părţi din critica lui Maiorescu. Această direcţie ascuţită nu a rămas fără urmări. Deşi le-a adus reprezentanţilor ei şi mulţi duşmani, ea a acţionat asupra multor oameni cinstiţi şi o serie întreagă de elevi şi susţinători s-au alipit în jurul fondatorilor acestei mişcări.

Şi în plan politic această aşa numită nouă direcţie şi-a croit drum, trei dintre oamenii ei de bază au devenit miniştrii şi astfel această mişcare rămâne importantă şi pentru propăşirea spirituală a poporului. Acest lucru nu trebuie uitat, pentru ca în pofida criticii acerbe a lui Maiorescu, să avem o imagine amplă dar dreaptă asupra stării de fapt din România de astăzi. Revistei *Convorbiri literare* îi revine şi în domeniul lingvistic un mare merit. Revista a militat neîncetat asupra purităţii limbii, prin teorie şi puterea exemplului şi a stabilit pentru prima dată regulile ortografice a unei limbi române devenită tot mai generală din punct de vedere fonetico-logic. În acelaşi sens a apărut în anul 1861 o revistă bine dotată înfiinţată de M.I. Odobescu: *Revista Română*, dar a dispărut după cel de-al doilea an de la apariţia sa în ciuda sârguinţei spiritualului şi învăţatului său redactor, în timp ce *Convorbiri literare* se află actualmente în cel de-al unsprezecelea an de apariţie.

Astfel o bună parte a vieții spirituale din România se grupează în jurul acestei reviste din Iaşi. În ea sau prin intermediul ei au apărut unele traduceri în limba română din limba germană, franceză şi engleză, ca: *Faust, Moartea lui Wallenstein, Tâlharii, Fiesco, Kabbale und Liebe, Macbeth, Othello*, şi multe poezii de Goethe, Heine, Lenau, Victor Hugo, Lamartine, etc.

Alecsandri, cel care a cules pentru prima dată poezii populare şi a dat cuvântul melodiilor încet plângătoare (doine) ale patriei sale publică în revistă poeziile sale frumoase şi emoționante şi tot aici a fost descoperit şi talentul covârşitor a lui Eminescu."[7]

Mite Kremnitz a reuşit iată, în decursul numai câtorva pagini să creioneze pentru cititor câteva chestiuni importante despre români, despre religia, cultura şi literatura lor, intenția ei fiind aceea, ca astfel, cititorul german să înțeleagă mai bine textele literare cuprinse în antologie. Ea a reuşit însă mai mult, căci această prefață se dovedeşte a fi o prezentare reuşită a României în spațiul german şi face ca Mite Kremnitz să devină una din cele mai bune propagandiste ale civilizației româneşti în spațiul german la sfârşit de secol XIX.

[7] *Op.cit.*, pp. IX-X.

UNE ÉVOCATION DE MIRCEA ELIADE - L'HOMME, LE PROFESSEUR, LE SCIENTIFIQUE

Diana RÎNCIOG, Assistant Professor, PhD, "Petrol-Gaze" University of Ploieşti

Abstract: The article aims to illustrate Mircea Eliade's way of being and thinking in his encounters with Claude-Henri Rocquet, encounters which reflect a fascinating inner face of the one who was going to come to the fore as novelist, short story writer and expert in the history of religions. It evokes Mircea Eliade's childhood, his youth under the sign of spiritual and social experiences, as well as his friendship with Emil Cioran and Eugen Ionescu. The sacred element is the most precious hypostasis of the one who tries to make sense of mankind's troubled times. India remains the space which has determined Mircea Eliade's spiritual development, just as Paris is the city that has established him as a leading European intellectual, whereas Chicago is the place where he reached the peak of his academic career.

Keywords: history, religion, sacred, labyrinth, experience

Le livre présentant les entretiens de Mircea Eliade avec Claude-Henri Rocquet signifie une occasion de choix pour connaître davantage la personnalité exceptionnelle de l'écrivain et philosophe roumain qui a laissé un énorme héritage à son peuple et à l'humanité tout entière, à partir du moment où il a choisi le français comme langue d'expression, après le roumain natif. Pourtant, tout pays natal, le lieu de sa naissance, reste une sorte de géographie sacrée; c'est pourquoi la ville de Bucarest signifie pour Eliade « une mythologie inépuisable » [6, 57], qui peut aider à la connaissance de l'histoire du pays d'orgine.

C'est important pour nous, les lecteurs d'aujourd'hui, de comprendre le début de l'activité de Mircea Eliade, pour mieux saisir les racines de sa méthode de travail, l'inspiration de ses écritures, sa vision sur le monde et sa philosophie quant à l'existence quotidienne. Nous trouvons une excellente évocation de la vie de Mircea Eliade dans les livres, minutieusement documentés, *Viaţa lui Mircea Eliade* ou bien *Eliade şi Noica*. [5,6, *passim*]

Dans le dialogue avec Claude-Henri Rocquet, Mircea Eliade dévoile des aspects remontant à son enfance, à sa jeunesse, pour expliquer plus clairement l'homme et l'écrivain à l'âge mûr. Par exemple, il avoue qu'il reste redevable à sa famille pour la liberté offerte, car il a eu ainsi le courage de l'expérimenter, il a connu la curiosité des lectures formatrices: « Et moi, à vingt ans… Ma famille m'a laissé tout faire: aller en Italie, acheter toutes sortes de livres, étudier l'hébreu, le persan. J'avais une grande liberté.» [1, 15] En ce qui concerne les lectures formatrices, tout le monde connaît *Le Roman de l'adolescent myope*, où Mircea Eliade raconte ses premières expériences livresques (il lisait beaucoup Balzac, aspirant à la lecture intégrale de la *Comédie humaine*): il lisait d'abord des romans, au début, à l'âge de dix ans, les romans de Dumas, des policiers, des contes, etc. Il était pasionné des sciences naturelles, comme Goethe (la comparaison lui appartenait et il en était fier), surtout de l'entomologie, d'où certains articles sur les insectes, parus dans le *Journal de sciences*

populaires.[1,22] D'ailleurs, Mircea Eliade a gardé toute sa vie la conviction qu'il n'y a pas de contradiction entre la recherche scientifique et l'activité culturelle – ses souvenirs témoignant de sa carrière commencée en Roumanie le prouvent parfaitement: **«** J'ai commencé à préparer *Zamolxis* dans les années 36; mais c'est en 1938 qu'a paru le premier numéro, qui faisait presque trois cents pages. Je voulais encourager l'étude scientifique de l'histoire en Roumanie. Dans les milieux académiques, cette discipline n'y existait pas encore d'une façon autonome. Par exemple, comme je vous l'ai dit, j'enseignais l'histoire des religions dans la chaire d'histoire de la métaphysique. Un de mes collègues parlait des mythes et des légendes dans une chaire d'ethnologie et de folklore. Alors, pour convaincre les milieux universitaires qu'il s'agisssait d'une discipline assez importante et qu'on pouvait apporter là des contributions significatives, et comme il y avait en Roumanie un certain nombre de savants qui s'intéressaient à l'histoire des religions grecques, par exemple, j'ai décidé de publier Zamolxis. Et je me suis adressé à tous les savants, assez nombreux, que je connaissais à l'étranger. Une revue internationale, donc; publiée en français, en anglais, et en allemand avec la collaboration de quelques savants roumains. Trois volumes sont parus. C'était peut-être la première contribution au niveau, disons, européen, de la Roumanie à l'histoire des religions. » [1, 90]

Évidemment**,** l'expérience de l'Inde a été décisive pour la formation de Mircea Eliade et le chapitre « L'Inde essentielle » du dialogue avec Claude-Henri Rocquet met en lumière justement cette étape capitale de l'évolution de l'écrivain roumain, étant effectivement le premier de son pays à partir et à travailler dans cet espace du monde. D'ailleurs, dans son livre *Profetism românesc* [1, 87], Eliade avoue qu'il estime seulement les expériences qui ne peuvent être que strictement personnelles. Les expériences, selon lui, sont des existences. La littérature, selon Mircea Eliade, [3,44], n'est qu'un aspect de la culture, l'affirmation d'une position spirituelle, collective ou individuelle.

La littérature, dans la vision de Mircea Eliade, telle qu'il l'exprime dans les pages de son volume *Profetism românesc* [3,44], n'est qu'un aspect de la culture, l'affirmation d'une position spirituelle, collective ou individuelle. Mais la culture est aussi, croit Eliade, l'organisation et la valorisation des expériences, donc la littérature ne sera qu'une expression concrète de celle-ci, elle va refléter, dans des nuances infinies, ce mélange d'éléments qui accèdent à la conscience par les expériences. Éléments formés d'habitude par les sentiments et les jugements, les derniers en général d'odre éthique. Par conséquent, la définition de la littérature comme affirmation des positions spirituelles, comme facette de la culture, n'exclut pas la présence des éléments esthétiques, surtout le roman est une synthèse d'émotions et d'attitudes spirituelles. Dans un bon roman, on va trouver des pages qui constituent par elles-mêmes une création esthétique.

Passionné des langues, le sanskrit l'attirait aussi, malgré les difficultés, et la méthode de l'indianiste italien Angelo de Gubernatis (décrite dans son autobiographie, *Fibra*) l'avait beaucoup aidé en ce sens: en effet, il s'agissait de travailler douze heures par jour avec une grammaire, un dictionnaire et un texte. [1,49] Se concentrer uniquement sur cette cible plusieurs mois a donné des résultats surprenants, se rappelle Eliade. Apprendre une nouvelle langue pour lui c'était toujours le désir de lire une certaine œuvre dans la version d'origine, donc il a appris l'italien pour lire Papini, l'anglais pour lire Frazer, le sanskrit pour lire les textes tantriques. Comme remarque Claude-Henri Rocquet, la langue est le chemin, jamais le

but. [1,51] La réplique de Mircea Eliade renforce cette vision et donne la perspective de ses ambitions, de ses aspirations:

«La langue, pour moi, n'était qu'un instrument de communication, d'expression. Plus tard, j'ai été très heureux de m'en être tenu là. Parce que, enfin, c'est un océan. On ne finira jamais: il faut apprendre l'arabe, et après l'arabe le siamois, après le siamois l'indonésien, après l'indonésien le polynésien, et ainsi de suite…J'ai préféré lire des mythes, des rites, appartenant à ces cultures; essayer de les comprendre.» [1,52]

Pour revenir à l'expérience indienne de Mircea Eliade, cela lui a fourni trois leçons précieuses: tout d'abord, ce fut la découverte de « l'existence d'une philosophie, ou plutôt d'une dimension spirituelle indienne, ensuite fut le sens du symbole » (en Roumanie, Eliade n'était pas attiré par la vie religieuse, par les églises, trop encombrées d'icônes, selon lui) et finalement, la troisième acquisition fut «la découverte de l'homme néolithique» [1, 68-69]

Évidemment, la rencontre avec le professeur Dasgupta et ensuite avec le fameux Tagore signifie des expériences uniques dans le parcours intellectuel et spirituel de Mircea Eliade. Le premier lui a organisé le programme à Calcutta et l'a initié à la conversation en sanskrit; l'autre a été pour lui une vraie révélation, celle de réunir dans sa personne les qualités, les vertus et les possibilités de l'être humain. D'autres rencontres ont beaucoup compté pour définir sa propre personnalité, avoue Mircea Eliade, qui se rappelle Ortega (connu à Lisbonne), ou bien Teilhard de Chardin (visité chez lui, rue Monsieur, à Paris), et encore les Roumains vivant dans la capitale française (Cioran – dont il était ami dès leur connaissance en Roumanie – et Ionesco, qu'il avait connu à Bucarest, mais qui était devenu son ami à peine dans l'étape parisienne de son existence). Dans le *Journal*, Eliade évoque toutes ces liaisons qui l'ont poussé à la meditation de son propre discours littéraire, qui ont influencé sa pensée. Par exemple, au cas de Ionesco « c'est la richesse poétique et la puissance symbolique de l'imagination » [1,115] qui l'ont impressionné, dit-il, dans le théâtre de Ionesco; d'ailleurs, noter un rêve lui semble une chose utile, pour se connaître et en plus, cela peut donner des idées pour la création littéraire!

Tout comme une chose utile, une méthode même pour commencer l'écriture, c'était d'interroger ses collègues et des spécialistes, car cela lui épargnait la lecture de milliers de pages de faible intérêt. Quant à la discipline du travail, elle existait pendant sa jeunesse, avec une distribution exacte des tâches par heures, mais plus tard, écrire un roman n'exigeait pas de plan, mais une vision, un paysage ou un dialogue qui constituait à chaque fois le déclic. Dans le cas du roman *Forêt interdite*, par exemple, montre Mircea Eliade, la première image fut celle du personnage principal :

« Il se promenait dans une forêt près de Bucarest, une heure avant la minuit de la Saint-Jean. Dans cette forêt, il croise une voiture puis une jeune fille sans voiture. Cela, c'était pour moi une énigme. Qui était cette jeune fille?et pourquoi le promeneur cherchait-il une voiture près de la jeune fille? Peu à peu, j'ai su qui était la jeune fille, et toute son histoire. Mais tout cela avait commencé par une sorte de vision. J'ai vu cela comme lorsqu'on rêve. » [1, 199]

Le rêve, le labyrinthe sont des leitmotivs chez Mircea Eliade. Ulysse est pour lui le prototype de l'homme, non seulement moderne, mais aussi de l'avenir, parce que c'est le type du « voyageur traqué ». Eliade associe la métaphore du labyrinthe avec le monde entier,

anticipant ce phénomène de la globalisation actuelle, mais attirant en même temps l'attention sur la nécessité de se retrouver toujours, de ne pas perdre son identité :

«Son voyage était le voyage vers le centre, vers Ithaque, c'est-à-dire vers soi-même.[…] Je crois que le mythe d'Ulysse est très important pour nous. Nous serons tous un peu comme Ulysse, en nous cherchant, en espérant arriver, et puis sans doute retrouvant la patrie, le foyer, nous retrouvant nous-mêmes. Mais, comme dans le Labyrinthe, en toute pérégrination on risque de se perdre. Si l'on réussit à sortir du Labyrinthe, à retrouver son foyer, alors on devient un autre être.» [1, 115]

Dans un de ses livres, *Mythes, rêves et mystères* [2, 211], Eliade avait affirmé que la Terre doit être figurée comme le corps d'une Mère géante, tandis que le labyrinthe était homologue au corps de la Terre-Mère (avec la précision de l'écrivain dans ses notes que le symbolisme du labyrinthe est assez complexe, ne se laissant pas réduire à un seul « motif »).

En tout cas, si Mircea Eliade s'identifie avec Ulysse, Octavian Paler est un Don Quichotte moderne, vivant ses illusions dans l'Europe de L'Est, sans jamais pouvoir quitter la Roumanie. Quant à lui, Mircea Eliade, il a réussi à le faire très tôt, et, au-delà de ses expériences, l'étape de sa carrière en Amérique semble être majeure, un vrai havre. Presque tout lui plaît là-bas – la maison, l'atmosphère dans l'université, la méthode de travail, la reconnaissance sociale; même la ville de Chicago, malgré son aspect sombre, industriel, « noir », a une belle architecture, très moderne. Mircea Eliade reconnaît même qu'il ne peut pas habiter n'importe où: il cherche partout un lieu qui lui plaise, qui l'attire, qui le fasse se sentir chez soi, c'est pourquoi les couleurs, le jardin sont indispensables. Mais ce qu'il aime vraiment en Amérique c'est, par exemple, le statut de l'épouse, du point de vue social, spirituel et culturel, sa femme étant toujours consultée au sujet des propositions formulées pour son mari, invitée avec lui à toutes sortes d'événements, etc., bref, il y a une courtoisie spéciale, un respect de la famille. En effet, Eliade apprécie beaucoup en général l'esprit de tolérance des Américains, surtout d'ordre religieux.

D'ailleurs**,** dans son fameux livre *Le sacré et le profane* [4, 151], le philosophe explique le devenir de la religion dans les villes modernes d'aujourd'hui: «Quant au christianisme des sociétés industrielles, surtout celui des intellectuels, il a perdu depuis longtemps les valeurs cosmiques qu'il possédait encore au Moyen Âge. Non que le christianisme urbain soit nécessairement « dégradé » ou « inférieur », mais la sensibilité religieuse des populations urbaines en est gravement appauvrie. La liturgie cosmique, le mystère de la participation de la Nature au drame christologique sont devenus inaccessibles aux chrétiens vivant dans une ville moderne. Leur expérience religieuse n'est plus « ouverte » vers le Cosmos. C'est une expérience strictement privée; le salut est un problème entre l'homme et Dieu; dans le meilleur des cas, l'homme se reconnaît responsable non seulement devant Dieu, mais aussi devant l'Histoire. Mais dans ces rapports: homme-Dieu-Histoire, le Cosmos ne trouve aucune place. Ce qui laisse à supposer que, même pour un chrétien authentique, le Monde n'est plus senti comme œuvre de Dieu.»

Pour ce qui est de son style didactique, Mircea Eliade reconnaît le fait qu'il n'a jamais été un professeur « systématique ». Ayant seulement quelques notes, sans écrire son cours, il suivait les réactions des étudiants, même quand il avait commencé son activité à Bucarest. Il a gardé cette technique d'esquisser le plan, de méditer quelques heures avant la leçon, tout en choisissant les citations utiles. Selon Mircea Eliade, le système américain est excellent par la

possibilité de parler une dizaine de minutes avec les étudiants après le cours de cinquante minutes. Et puis on leur offre également l'occasion de revoir le professeur pendant la semaine, dans des intervalles horaires fixés d'avance, où peuvent se présenter même les étudiants des années passées. Autrement dit, pour Mircea Eliade, faire un cours devant une centaine de personnes s'avère chose difficile et impersonnelle. Pour lui, l'idéal était de « creuser » certains détails avec un petit groupe bien préparé, approfondir certains problèmes qui lui sont chers. Ainsi, les étudiants apprennent-ils une méthode de travail, préparent un exposé que les autres écoutent et commentent, le professeur intervient, et les discussions durent des heures entières…En tout cas, Mircea Eliade se considérait simplement un « professeur », et pas un « gourou », c'est-à-dire un « écrivain compagnon ».

Dans un article de journal paru il y a trois ans [7, 6-7], on nous raconte avec luxe de détails les dernières vingt-quatre heures de vie de Mircea Eliade. À ce moment-là, l'écrivain roumain bénéficiait d'un respect énorme dans la ville de Chicago, où la Chaire d'Histoire des Religions de l'Université portait déjà son nom. Un incendie passé le soir de 18 décembre 1985 dans son bureau de Meadville Theological Seminary semblait anticiper la fin de son existence. Avec Ioan Petru Culianu il s'occupait à trier les documents sauvés du feu. Quatre mois plus tard Mircea Eliade n'était plus…Une attaque cérébrale était survenue mardi, le 15 avril 1986, quand il lisait dans son fauteuil le volume de Cioran *Exercices d'admiration.* Les médecins lui donnaient cinquante pour-cent de guérison. Il ne pouvait plus parler, mais était encore conscient. Huit jours vont passer en attendant un dénouement qui, malheureusement, fut le pire… Entre temps, le souci et le soin infinis de l'épouse Christinel et les visites des professeurs, de tous ceux qui aimaient et admiraient le Maître. Un vrai pèlerinage, la grande veille des amis et des disciples du philosophe, mais surtout de l'homme d'une bonté et d'une noblesse extraordinaires… Et l'illustre moribond semble avoir la gentillesse et la patience d'attendre tous ceux qui veulent venir auprès de lui pour une dernière fois (c'est le cas de Charles Long, de Bruce Lincoln, de Nathan Scott).[7,6] Le plus aimé des professeurs de l'Université de Chicago se préparait pour franchir le seuil du monde de l'au-delà… Sa femme se donnait de son mieux pour faire face avec dignité à ce terrible moment… Des centaines de personnes sont venues devant la porte du salon d'hôpital pendant les huit heures précédant le décès de Mircea Eliade. Le cœur de l'écrivain démontre une force incroyable, refusant de céder. Mardi, le 22 avril 1986, 9,40 heures, la « bataille » pour la vie terrestre prend fin et, désormais, le monde ne sera pas le même sans Mircea Eliade. Mercredi, le 23 avril, 14 heures, Eliade fut incinéré, selon son vœu. Des messes pour le repos de son âme furent célébrées dans toutes les églises orthodoxes des États-Unis. Le service mémorial a eu lieu dans l'énorme chapelle Rockefeller située dans Hyde Park, le campus de l'Université de Chicago. Au lieu des éloges, on a préféré la lecture des fragments de l'œuvre de Mircea Eliade dans les trois langues d'expression: roumain, français et anglais. On a couvert d'éloges sa cinquantaine de livres, mais surtout l'énorme bonté de leur auteur. En effet, on rendait hommage à celui qui croyait que le monde sans Dieu n'est que cendre… Mais les humains sans Eliade sont plus pauvres, ajoute Stelian Pleşoiu, évoquant le souvenir de la mort du plus fameux historien des religions.

Dans son volume *Mircea Eliade şi literatura exilului* [8, 50], Cornel Ungureanu affirme que Mircea Eliade est le plus important homme de culture, autour duquel on pouvait construire un centre de résistance; c'est même paradoxal que, sans avoir la vocation d'un chef

de file, cet écrivain a représenté brillamment une génération, surtout grâce à son étonnant pouvoir de se consacrer à ses confrères, à un projet, à une idée, animé toujours par l'amour et le dévouement.

Références bibliographiques

1.ELIADE, Mircea, *Entretiens avec Claude-Henri Rocquet, L'épreuve du labyrinthe,* Éditions du Rocher, collection Transdisciplinarité, 2006.
2.ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 1996.
3.ELIADE, Mircea, *Profestism românesc*, Bucureşti, Editura "Roza vînturilor", vol. I., 1990.
4.ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 1996.
5.HANDOCA, Mircea, *Viața lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
6.HANDOCA, Mircea, *Eliade şi Noica. Eseuri, comentarii, evocări,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
7.IANCU, Cătălina, *Ultimele 24 de ore ale lui Mircea Eliade*, „Jurnalul național", 27 septembrie, 2010.
8.UNGUREANU, Cornel, *Mircea Eliade şi literatura exilului*, Bucureşti, Editura Viitorul Românesc, 1995.

(RE)DEFINING AND (RE)CONFIGURATION OF BORDERS IN THE DRAMA OF THE SOUTH-EASTERN EUROPE

Elena PRUS, Professor, PhD, The Free International University of Moldova, "Apollonia" University of Iaşi

Abstract: In the European area, the border remains an irresistible appeal to the crossing from East to West to access the European principles and values. The border is a "laboratory" to present interdisciplinarity, the density of which we use as projection horizon for several aspects discussed. The issue is a part of a vast literary movement that seeks to reconsider the issues of the Centre and Periphery. The theme includes new data in the Romanian literary field conscious of its opening and its problematic integration into the literary world. The overall theoretical approach reveals dominant axes related to the themes of identity, otherness and at least at the moment, to that of hybridism. All these issues call into question the notion of literary identity as fragile, unstable, moving, which could change the spiritus loci of Romanian literature and lead to reflection on a series of performances - social, mental and dramatic, etc.

Keywords: Migration, Border, Drama of the South-Eastern Europe, identity, Centre / Periphery.

The meeting of the Western Europe with Eastern Europe has undergone various experiences. At the end of the twentieth century Europe exploded, finding itself at a crossroads between a system that is falling apart, the former Soviet "Block", and a system reconstruction, the European Union, being extended by its own ambition, as well as its appeal to its *limes* - its eastern Periphery. Countries that were for half a century the western outskirts of the East became the eastern outskirts of the West. "This process of decomposition and recomposition poses in a new and often contradictory manner the issue of borders in Europe and Europe's borders" (Rupnik, p. 258-259). What comes into play here is the famous European capacity to reinvent itself. The studies of F. Gaugelot, A. Le Berre, I. Gadoin, L. Lawson-Hellu, S. Paul or N. Martinière who explored the relationship between borders and cultural identity, show that the subject of the border is regularly reworked and the way it is taken over in different periods is not without importance.

The actual value of the border is very close to the modern history and extremely rich in symbolic meanings. After 1989, the European border has expanded considerably. In this context, the candidate countries are worried that this expansion will make the Schengen border too tight, will create a new iron curtain between the central and east European neighbors. So the transition from Europe of the borders to the modern Europe without borders, remains the wish that is very difficult to achieve. This is because, among other things, "being more permeable than ever, borders are now much more numerous than in the early nineteenth century, when only a few empires divided the inhabited land" (Beaufils, p. 237; all the translations are ours).

That is why in countries such as ours, the border is of significant importance, we have gone through it and it remains our living environment, a space where the fullness and emptiness are interrelated and constantly renewed.

Geography, history and political science define the border in the first place. As we see it today, the border was born in the eighteenth century when people began to forge the national identity. In modern theories, the border is among the traditional concepts that, over time, deepen their sense and expand their connotations. The heuristic and methodological interest in the border shown in the twentieth century is a sign of a significant change in the episteme and the ideology of the modernity.

In our era of migration and conversion when the maps are constantly being corrected, and R. Barthes and J. L. Borges hope for the end of borders, there is a fundamental interest in this strategic area of fluctuations and uncertainties that inevitably mixes the design of the new world and the burdens of his heritage. The border is an example of the effects of recombination local and global, which accompanies globalization, widespread hybridization, in a diachronic and synchronic dimension, and irrespective of its geographical and /or cultural location. Globalization has particular implications for the cultural sphere, questioning the classical cultural identity concept conceived as essentially homogeneous and closed integrities that have become volatile cultural perceptions. There is what Homi Bhabha calls the "complex cultural situation", pointing to the gap of literatures on the border, this "in between space" borderline work of culture as a world literature of weird fiction (p. 7).

It is important to explore these mobile and productive places where a common "between worlds" is interwoven in diversity. Using the H. G. Gadamer's formula of *the fusion of horizons*, we will accept the idea of *cultural interference* of Sorin Alexandrescu, valid for crop borders, which refers to at least two centers and is characterized by its own dynamic. We are entering a new era of understanding of the relationship between cultures, which the history had not previously known and which reflects the emergence of the concept of intercultural. This is the idea of interferences, interactions, contacts between cultures, but again and again in queries with a continuous dynamic.

We shall agree with Milan Kundera who speaks of physical and internal borders: "The border is a necessity, since without it, that is to say, without distinction, there is no identity and there is no form, there is no individuality, personal and collective, cultural and existential. The border is a form and thereby art" (p. 78).

Like all areas between the real and the imaginary, the border is a search of the best possible that accompanies the history and culture, being always subject to innovations, changes in the forms and values. The border is a widespread hybridization in both a synchronic and diachronic dimension: "Paradoxically, the border that sets the limits and hence restrictions, leads to their mixing in a dynamic process of questioning and transgression" (Martnière, Nathalie, the Méhanahèze, Sophie, *Introduction*, In *Écrire la frontière*, Presse Universitaire de Limoges, 2003 , p. 12). "So, writing the border will be less talk about closing that create a game with the limits, trying to subvert the principles of organization too strict" (*ibidem*, p.10).

But it can be seen that some regions and nations are still marked by a quest of an identity, of its redefinition and reconfiguration of their correct position in the history and culture since the period of Europeanization and globalization is marked by parallel processes of diversification of crops, on the one hand, and of crystallization of the identities, on the other hand. This restructuring of the memory and the past competes with restructuring of the present.

The meeting Western Europe - Eastern Europe has undergone various experiences, positive or negative depending on the case, where both parties were seen as “paradise blessed”, the one, and as “bank cursed”, the other.

We will state a similar situation in the drama of the South East Europe, even if the European institutions seek to promote a “culture of neighborhood” and a culture of dialogue that become brands in Europe. These aspirations of Europeans to build bridges between cultures and individuals are still faced with a Europeanism fed by nationalism where the bridge often becomes the antonym of the border.

Thus, the boundary is characterized by a variety and multiplicity of competing and complex provisions that allow the protagonists, and at the same time require them to establish, restore or confront their identity. These concurrent features form a dynamic configuration putting the twists of the plot of the border between nature and culture, ideology and myth, memory and oblivion, war and peace, breaking and cohabitation, crisis and balance, mobility and immobility, dialogue and monologue. The contradictions do not stop here; a border is an opening for someone and closing for the other, union and separation, proximity and distance. "The border is double and ambiguous: sometimes it is a bridge to meet with others, sometimes it is a barrier to push them away," - writes Claudio Magris (p. 69).

Other border oppositions can be represented in a non-systematic way, such as: friendship and hatred, rustic and urban, male and female, love and sex. Various other tripartite series may come into play: past, present and future, actual, possible and necessary, life, survival and death. These terms satellites have the value of a diagnostic of the state of the separate areas as their elements differ according to time and space and allow players to establish, restore or confront their identity. Thus, the border determines a space-time whose identity is threatened by the heterogeneity, being a more or less thick wall separating different areas.

Societies demarcated by the borders of Europe are accustomed to present their common destiny through a variety of performances, some are rational, some imaginary, some mixed. "These European geotypologies contributed in their own way, to forge an identity, or rather a single personification of Europe in the works and minds" (Wunenburger, p. 9).

It is quite natural that the literature strives to explore this strategic area, dubious and inquiring about what exactly is the boundary. The great thematic and structural image of the boundary is used in an original way and is paradoxically fruitful in artistic production: "It is willingly expressed in the space where the theme of borders (physical, cultural, linguistic or others) is represented because they invariably appear as areas of separation and mediation at the same time, (...) which is drawn aspiring to rewrite, which is written to diswrite or to better rewrite, write the border, it is not, to finally draw an eternal palimpsest which is enriched over cross readings and special decryption, tracing map of often conflicting identities, but that all have echo?" (Martinière, Le Ménahèze, p. 11, 12).

Thus, the new potential of traditional boundaries is claimed by the artistic dimension accompanied by mythicization and intertextuality that it develops and expands. Fitting into these perspectives, ambiguous physical and mental world of the border becomes a polyvalent subject, a kind of fuel of novel and dramatic art. Each literary epoch involves a boundary, whether it is the travel of Odysseus, or the Crusades, wandering knights, dreams about the Orient or exile, depending on the time.

The point is to make clear the constitutive and transformative dynamics of the border with a corpus of representative dramatic texts – since the drama proved to be the more representative genre in terms of describing modern border of South-East Europe. In the early 2000s Italian Patrick Marega Castellan in his book *Court-Circuits* [*Short Circuits*] offers us such a wonderful experience undertaken at the initiative of Céline Barck and Dominique Dolmieu when fifty artists from twenty cities of Caucasus, the Balkans and Western Europe met in Tbilisi, Georgia. Their goal was to make a show together, in solidarity and show it in each of the cities of participants. The concept of the play was borrowed from Mustapha Aour from *Gare au Théâtre*: each company orders an original text of small size for 7 minutes.

The protagonists of this laboratory had to leave Paris for a journey of 17,000 km a month through Georgia, Armenia, Turkey, Greece, Albania, Montenegro, Serbia, Croatia, Slovenia, finally – Italy, Belgium and France. Patrick Marega Castellan talks about this adventure, meetings, contingencies, backstage, border crossings. Thus, the author describes places such as Soufli, the Greek city of Trace: "Here we feel the border (...) Too close to Bulgaria and Turkey, Soufli seems to need an enemy to protect its identity: wild boars and immigrants. So they are chasing them in the forests and in the imagination of children" (Patrick Marega Castellan, *Court-Circuits*, p. 67).

Similarly, the volume *Balcanisation générale* (general Balkanization) will present pieces of theater on proxemics, independence, fratricidal wars and especially the boundaries in the human heads. "The meeting of cultures, peoples, is a phenomenon involving natural human aspiration to knowledge, openness, discovery, conquest. But it often leads to violence, violations, tears, harmonies, migration... " (Amuri, p. 36).

The establishment of new boundaries does not guarantee the accession of harmony between neighbors, the state of conflict can continue. In his play *Hotel Europe* Macedonian playwright Goran Stefanovski will state that "Eastern Europe is desperately trying to reinvent itself and define its new identity. Its artists are emerging from a long history narcosis. They rub their eyes shed their illusions and try to update their memories" (Goran Stefanovski, *Hôtel Europa*. Canterbury, L'espace d'un instant, 1999, p. 149). The author describes in this piece a typical situation of people's arrival from the East[1]. Dix ans se sont écoulés depuis la chute du mur de Berlin, l'ultime Troie européenne (p. 37).

I would like to dwell on the writer for whom the border is literally beyond measure – it is the writer Matei Visniec who is leaving his characters to get lost among civilizations, countries, cities and villages. Visniec shows that the installation of new boundaries does not mean the creation of the harmony and always leads to tears[2]. In the corridors of the border there are old friendships and buried, political and cultural conflicts. They are pretexts for different manipulations (*Teeth*, *Requiem*) and, especially, to fratricidal interethnic wars, as in Bosnia,

[1] *La belle-mère, récitatif* : Nous sommes des enfants de Lettonie. Nous sommes passées à l'Ouest un été, il y a bien des lunes, pour gagner un peu d'argent et joindre les deux bouts. Nous travaillions dans les champs, nous aidions à faire la moisson. Le temps a passé. Et puis nous sommes restés. On nous a mis dans cet hôtel. Et puis on nous a oubliés (Goran Stefanovski, *Hôtel Europa*, p. 27).

[2] *Omul în uniformă care păzeşte frontiera:* Țara unde vă întoarceți voi acum nu mai e aia care a fost… Pământu ăsta unde puneți voi acuma picioru' e scăldat în sângele eroilor noştri… Țara asta nu mai are nimic de-a face cu țara din care ați plecat acu' trei ani… Țara asta nouă este astăzi liberă, independentă şi mândră! […] Frontiera asta, vă lăsăm s-o treceți pentru că suntem generoşi… Uitați-vă bine la linia asta albă… Țara asta unde vă întoarceți voi are în sfârşit o frontieră adevărată… Linia asta albă a fost trasată aici cu sângele nostru roşu, şi e sfântă… Ați înțeles? E o frontieră sfântă (Vişniec, *Hotel Europa complet*, 150).

"Because we have forgotten that we are brothers, there were so many dead" (Visniec. *Hotel Europa complet*, 157). In the "emotional powder keg" of the Balkans, where the awakening of nationalism is so strong, the new warrior and interethnic enemy are interchangeable[3].

In Matéi Visniec plays Human of Balkans is stored under the sign of *but* – keyword in the Balkan spirituality, containing duplicity due to his position between two worlds (East and West) with all derivatives[4].

Next to Albanians, Bulgarians, Turks, Romanians, Serbs, Croats, Greeks, Matéi Visniec places the "people who demonstrate a pressure of history derived, such as Gypsies, Jews" (Gancevici, p. 203). This plurality of voices creates a multicolored communion. Nathalie Martinière and Sophie Le Ménahèze want to set in a very precise manner the nature of proxemic relationship between the individual and space, "the border that often seems constitutive of the identity of fictional characters, which inspires and defines their adventure or inner experiences that allow them, as well as the reader, to create meaning, or resist his disappearance" (p. 11).

As Bogdan Cretu notes (p. 125, 126, 139, 156), in the plays of Matéi Visniec nothing happens. The situation turns into an eternal waiting. The agonizing pressure of this expectation in a limited place cancels individual freedom and closes the characters in spaces that paralyze them. The scenario is always tragic, there is no way out, the man deprived of freedom reveals his true nature in borderline situations and spaces. The confrontation between the man and the border becomes the source of tragedy[5].

A traveler, a passerby, a solitary, mysterious individual, such is the nature of the character of the theater of Matéi Visniec, especially in the *Borders* cycle which reveals the tragedy of war, with its accumulated pain, blurring the boundaries between the living and the dead, friends and enemies, the ancient wars and the recent wars. The strata of the dead victims of the various events, such a palimpsest, are neighboring in the same mass grave[6].

---

[3] Le guerrier balkanique de nos jours (…) : il n'a pas de pays, on ne lui a pas donné de pays, on lui a volé son pays, on lui a occupé son pays, on lui a amputé son pays, on lui a humilié son pays. Et toujours : l'Occident l'a oublié, l'Occident l'a oublié, l'Occident n'a pas tenu ses promesses, l'Occident... (Visniec, *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie,* 63).

[4] Les Grecs, ah, j'adore les Grecs […] Tu vois comme ils jouent le sirtaki ?[…] Ils sont fous, les Grecs, ils sont beaux, les Grecs, le Grec, dès qu'il devient ton ami, il te donne tout, ils ont laissé pas mal de traces dans l'histoire, les Grecs, ils ont quand même posé les bases de la civilisation [...] Mais […] les Grecs d'aujourd'hui, ils se croient les descendants directs de Périclès, ha, ça me fait rire, t'a vu la tenue de leur garde nationale.
Les Roumains, c'est le seul peuple latin dans la région, t'as vu quand ils parlent, on dirait du français, et entre deux, Bucarest […] on l'appelait « le petit Paris » [...] Mais ils sont peu trop fatalistes, quand même, et de vraies girouettes, toujours du coté des vainqueurs, et même leur langue, c'est truffé de mots slaves, et en plus ils disent qu'ils ne sont pas des Balkaniques, que les Balkans s'arrêtent au Danube, mais rien de plus balkanique que les Roumains... (Visniec, *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie,* p. 85)

[5] *Vibko:* În orice caz, ceea ce e important pentru noi e să-i silim pe toți ăștia să stea ascunși în găurile lor ca niște șobolani…Ca să știe că sunt niște șobolani și că n-au și nu vor avea niciodată nici o ieșire. Când tragi, gândește-te la asta. Spune-ți că de fapt omori șobolani, ai înțeles? (Vișniec, *Imaginează-ți că ești Dumnezeu*, p.15).

[6] *Fiul*: … În pădurea asta sunt mai multe starturi de morți…. Straturile de morți sunt fragile, tată, la cea mai mică atingere riscă să se prăbușească unele peste altele și să se învălmășească… E ca și cum cineva ar fi țesut mai multe pânze de păianjen unele peste altele, cu o mulțime de oameni prinși în mrejele firelor… Suntem de vreo treizeci de naționalități… Dar ne înțelegem bine unii cu alții…Câteodată ne apucăm să cântăm împreună și, îți jur, murim cu toții de râs, pentru că se amestecă în cântec toate limbile (...)
Imediat sub mine și camarazii mei, care suntem cei mai *recenți*, sunt câțiva tipi executați de Tito în 1952 pentru *deviere*… Și mai jos sub noi se află un strat de partizani împușcați de nemți… Și mai jos se află câțiva paraşutiști englezi și câțiva italieni rătăciți în 1941 …Sub ăștia sunt niște tipi din primul război mondial… Sunt băieții din

The play *Attendez s'apaiser la canicule* [*Expect the heat wave to subside*] creates an unusual situation, showing a woman with a child in her arms who wants to cross the border because of the war in her country. Since the woman lost her passport and her survey responses seem very strange, she cannot get to the other side. The final presents the same child, who is now six years old, before the same border[7].

In the play of Milko Valent *L'Europe nue* [*The Naked Europe*], a playwright from Zagreb, the author describes a similar situation, featuring the catastrophe of the war as a female drama. With Antigone from Sarajevo, the whole family gathers around the coffin of her fiancé – the scene of the whole play[8]. This is a Balkan's disaster, but at the same time it reflects the decline of the Western civilization under the weight of the war and terrorism. And further, the author who is one of the characters of the play will confidently declare: « Je ne rêve que de choses simples comme du pain, du lait, d'une fille honnête en nuisette de soie et d'une Europe nue sans frontières, sans passeports, sans automobiles et sans déchets radioactifs entassés dans des communes de banlieu » (Milko Valent, *L'Europe nue*, p. 44).

Thus, the border of Eastern Europe presents the image of a still coercive topos, which cancels the freedom of the individual and where the space of the border continues to remain a place of contradiction.

Between other national dramaturgies, the space of the Republic of Moldova is particularly relevant to analyze the subject of the border because after centuries of sedentary, Moldovans have become nomads in an alarming number (over four million people, a million went abroad), although the saying *Ubi bene ubi patria* was not typical for them before. The contemporary history of Moldova is a narrative text of a profound drama of this issue of the border. Towards the end of the twentieth century national identity becomes an identity of dynamic migration (emigration, immigration, exile). The immigrant, according Siary Cerard, is the central and decisive character of the twentieth century. This theme of migration brings new data in the literary field of Eastern Europe aware of its openness and its problematic integration in the world literature.

The literature on migration is not strictly speaking an ideological project, but it is built according to certain laws and to a certain extent, one can also talk about a "deterritorialized" canon, according to Deleuze and Guattari, which could improve the quality of the traditional canon by the recognition of several centers / margins and expansion of lines of force rhizomes. John Thomson (*The Media and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1995) speaks of "relocation", Giddens speaks about "dis-locare" to reveal various aspects of this process, Marc Augé describes "non-places" such as waiting rooms, motorways and TGV.

At the time of the "supermodernity" where men are born in the maternity and die in the hospital, these transition points and temporary sites proliferate. These "non-places" are

---

războiul balcanic din 1912, iar mai jos cei din războiul ruso-turc din 1877… Toți Balcanii şi toată Mediterana sunt îngropați aici. (…). Pământul ista e foarte bun pentru morți (Vişniec, *Hotel Europa complet*, p. 172).

[7] *Copilul care a crescut între timp*: Mama mea a murit. Eu am şase ani şi ştiu să scriu şi să citesc. Mama mea mi-a povestit o mulțime de poveşti frumoase ți triste... Aş putea să vă povestesc, dacă vreți, o poveste frumoasă ți tristă pe zi... Mama mi-a spus acum am dreptul să trec de partea cealaltă a frontierei pentru că poveştile frumoase şi triste sunt universale... (*Aşteptați să se mai potolească această canicula*, p. 50).

[8] J'ai l'impression qu'il fait nuit sans arrêt et qu'avec moi veille tout le continent (...) Les grenades tombent et les morts s'entassent. Ils les enterrent sur les terrains de football parce qu'il n'y a plus de place dans les cimetières. (p. 30)

quite different from the "anthropological places" which are places that offer identity and cultural memory.

John Tomlinson (*Globalization and Culture*, Polity Press and Blackwell Publishers, 1999) believes that the deterritorialization is the cultural condition of globalization. Globalization fundamentally changes the relationship between places and identities and cultural experiences. Morley and Robins suggest, in a provocative way, that places are no longer the clear support of our identity (*Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries, London, Routledge*, 1995: 87).

As well as immigrants hesitate between two countries and two cultures, the same in this literature there is a mixture of alternative fundamental axes: the temporal layers of the past and present, the opposite centers of civilization, the perpetual struggle between search / fixation, life / death, which fit into the conflict between mentalities and value systems, stereotypes and behaviors.

These testimonies describe the odyssey of Moldovans to Italy, France, Spain and Portugal and show how the Moldovan community represents itself in the world. This fiction has become reality and led to the emergence, in Moldova, of a literature on immigration which includes signs of functional sociology and manages to impress by its shocking paintings, as seen in revealing titles: Dumitru Crudu's *Abandoned People*, Constantine Cheianu's *In Container*, Nicoleta Esinencu and Mihai Fusu's *The Seventh Cafana*, Val Butnaru's *Avant de mourir* [*Before Dying)* and collective volume *A Country Without Parents*.

Tragic situations of the border crossing and integration, at all costs, in the more distant countries are terrible in these realistic and at the same time absurd works. The man crossing the border in container found his death in this sealed box which is also a significant metaphor, that of the death of this quasi- country with the lack of European air, of the opening up new horizons and of the contacts with the civilized world. The container is, indeed, the metonymy of despair, isolation and suffocation of Moldova, a country with a relative independence, attracted sometimes by one, at other times by others[9]. The ubiquity of Moldovans is somewhat an undeniable thing[10]. The author relies on the films that focus on migration and books written before him that despite being tragic could not reduce the migration[11].

National identity, according to Pierre Nora, appears through the memory of the place. The unreliability of the original space is soon replaced by nostalgia of the roots and a return to the founding myth of Eliade. The collective memory is based on consensus and common areas. Măgurele, the abandoned native village, which is similar to Marquez's Macondo

[9] *Igor*. Mamă, Moldova noastră este un container. Îl agață cine vrea și îl duce unde poftește. Vrea în Kazahstan – îl duce în Kazahstan. Vrea în Europa, îl duce în Europa…(…). Mamă, noi suntem niște oameni de container. Oricine ne poate urca și ne poate duce unde dorește. Nici nu trebuie să ne urce, urcăm singuri. [Cheianu, *În container*, p. 46].

[10] *Alexandru*: Ăsta e din Flutura. Ăsta e din Ungheni. Ăsta e din Chișinău. Cu ăsta am fost coleg, cindva. Doamne, cîți oameni din Moldova sînt la Roma! Uneori am impresia, Marco, că jumătate de Moldovă s-a mutat în Italia. Oriunde mergi, dai peste un cunoscut: în piață, în magazin, în parc. Cu unii stau chiar în același bloc [Crudu, *Oameni ai nimănui*, p. 43-44] .

[11] Nici măcar după premiera spectacolului *A șaptea cafana* sau a filmului *For ever*, lumea nu a încetat să plece! Nici măcar după ce ziarista din *A șaptea cafana* le întrebase pe fetele traficate de ce jinduiesc să ajungă într-o Europă pe care n-o cunosc, părăsindu-și casa și familia, fetele nu au încetat să plece." [Crudu, *Oameni ai nimănui*, p. 44-45].

becomes for the character the referent of identity, the meditation space, which toggles between the greatness and misery, beyond all ideas of measurement[12].

The plays are built on the parallel situations of Moldovan and foreign characters, on the idea of the relativity of axiological space. Between the original unstructured space, unable to be a place of happiness and the outside world that marginalizes, the characters have the same tragic density. Elisa, Italian, who is also abandoned by her children, revives a family relationship with her Moldovan maid. Mario, Italian, assumed by his children to be schizophrenic, begins at the end to heal his Moldovan servant who has cancer, moving in carriage of disabled - this scene that reverses the initial situation is absolutely shocking in its integral humanism.

Thus, the review of the texts we have just analyzed demonstrates the emergence of literary themes that are relevant in a European area in the process of creating some new landmarks. In this way, we hope to have demonstrated that the writing of the borders is constantly updating. It is due to the fact that the borders are created in their modern form from the reactivated past, recovered and / or rebuilt memory, the history revisited or manipulated, aspirations and new perspectives, as well as restoring to the legacy of ancestors a symbolic meaning, often new for the space-time of European mentality in South-Eastern Europe.

For Claudio Magris, the idea of border implies a fundamental ambivalence that is the dialectical nature of human identity and the deep need of a double root[13].

If according to the East, the borders can be seen as signs and factors of the impossible, the prospect of Western Europe sees it as a place of passage and transformation. If the problem of positioning of the border, in the case of Eastern Europe still prevails today the relationship between man and History (for regimes that were often tragedies, the enclosing border had an ideological sense and even became the symbol of the regime), in the case of Western Europe it is the relationship between man and the self-knowledge that has many limitations and is synonymous with another boundary, that we carry within ourselves. Here the border is crossed in the second level, beyond it nothing made sense: neither love nor faith, nor History.

Thus, we return to the concepts of geographical and imagined border. But increasingly, some of these forms turn one into another, and move from one end of the continent to the other like a Don Quixote who wandered in search of a symbolic meaning, sometimes crossing the line between reality and illusion, as such a Moebus ring.

Just bringing together the perspectives of Eastern and Western Europe one day we can turn the border into its synonym, this time into the concept of the bridge.

---

[12] *Vitalie* : Vreau să-ți spun că mi-e tare dor de căminul ăla din Buiucani în care aș fi rămas și acuma cu plăcere, dacă nu-mi spuneai tu să mergem la Roma, ca să ne căpătuim. Și, ne-am chivernisit ? Pe dracu [Crudu, *Oameni ai nimănui*, p. 35].

[13] La frontière est double, ambiguë (...) Souvent, c'est l'obsession de situer quelqu'un ou quelque chose de l'autre côté ; la littérature, entre autres choses, est aussi un voyage effectué dans le but de se libérer de ce mythe « de l'autre côté », de comprendre que chacun se trouve tantôt ici et tantôt là, que chacun comme le Jedermann du mystère médiéval – est l'Autre (*Utopie et désenchantement*, Paris, Gallimard, 2001, p. 69).
Si frontières il y a, on préfère les penser, non comme des murs, mais comme des ponts, des charnières, des interfaces permettant médiations et connexions. C'est dans cet esprit aussi que l'on renonce à fixer pour l'Europe des frontières autres que provisoires et qu'on imagine que tout pays pourrait un jour être « européanisé » (Todorov, p. 318).

Bibliographical references

AMURI, Mpala-Lutebele, KASHOMBO NTOMPA, MAURICE Jean, *Le tragique de la rencontre Afrique-Occident : relire aujourd'hui « La Noire de… » de Sembène Ousmane,* dans *Parcours interculturels. Etre et devenir*. Cote-Saint-Luc, Québec-Canada, Ed. Peisaj, 2010

ASHOLT, Wolfgang, *The Location of Culture*. London et New York, Routledge, 2002

BHABHA, Homi, *Die Verortung der Kultur*. Tubingen, Strauffenburg, 2000

BEAUFILS, Guenoveva. « La notion de frontière selon Kundera » In *L'idéé de frontière dans les littératures romanes*. Actes du colloque international. Presses universitaires de Sofia, 2005

CASTELLAN, Patrick Marega, *Court-Circuits*. Paris, l'Espace d'un instant, 2001, 2001

CERARD, Siary. *L'immigrant est peut-être le personnage central et déterminant XXe siècle : roman fin-de-siècle; littérature immigré; intégration sociale*, Centre d'Etudes du XXe siècle, Montpellier III.

CREȚU, Bogdan, *Matei Vişniec un optzecist atipic*. Iaşi, Editura Universității ,, Alexandru Ioan Cuza", 2005

GANCEVICI, Olga, *Matéi Visniec : imaginaire de la sociopolitique est-européenne,* In *Mythe et mondialisation.*

KUNDERA. Milan, *L'art du roman*, Paris, Folio, 1986

MAGRIS, Claudio, *Utopie et désenchantement*. Paris, Gallimard, 2001

MARTINIÈRE, Nathalie, LE MÉNAHÈZE, Sophie, *Introduction*. In *Ecrire la frontière*, Presse Universitaire de Limoges, 2003

RUPNIK Jacques, *La nouvelle carte de l'Europe*. In Qu'est-ce que la culture ?, Paris, Odile Jacob, 2001, p.252-263

STEFANOVSKI, Goran. *Hôtel Europa*. Canterbury, L'espace d'un instant, 1999

TODOROV, Tzvetan. *La peur des barbares. Au-dela du choc des civilisations.* Paris: Robert Laffont, 2008, p. 318

VISNIEC, Matéi, *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie,* Arles, Acts Sud-Papiers, 1997

VIŞNIEC, Matei, *Aşteptați să se mai potolească această caniculă.* In *Imaginează-ți că eşti Dumnezeu*. Piteşti: Paralela 45, 2008, pp. 44-52

Crezi c-or să ne bată ? In *Imaginează-ți că eşti Dumnezeu*. Piteşti: Paralela 45, 2008, pp. 34-43

VIŞNIEC, Matei, *Hotel Europa complet* în *Matei Vişniec, Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, Piteşti, Paralela 45, 2004, p.143-210

VIŞNIEC, Matei, *Imaginează-ți că eşti Dumnezeu*, Piteşti, Paralela 45, 2008, p.9-21

VIŞNIEC, Matei, *Țara asta ține la tine, mă!* In *Imaginează-ți că eşti Dumnezeu*. Piteşti: Paralela 45, 2008, pp. 28-33

VIŞNIEC, Matei, *Welcome America!* In *Imaginează-ți că eşti Dumnezeu*. Piteşti: Paralela 45, 2008, pp. 22-27

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le mythe de l'Europe, l'Europe des mythes*. In Les imaginaires européens. Cahiers de l'Echinox. v.10, 2006, p. 9-14

LANGUAGE AND POETRY IN *NUNTA ZAMFIREI* BY G. COŞBUC. A MYTHO-POETICAL RESEARCH

Radu DRĂGULESCU, Assistant Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Our paper is the result of the discussions, in the late nineties, with Professor Coseriu on metaphorical and metaphoricable mythological background (starting, in fact, from the magic function of the word and from the taboo phenomenon). E. Coseriu promotes the theory that human language is a specific way to make contact with the world and to comprehend the reality, the reality that the individual classifies, explains and expresses through symbols. They are therefore forms with knowledge as a content. Also, the facts of creation are perceived when they were established as language (repeated activity). According to Coseriu`s theory, knowledge of language is often metaphorical knowledge, in images. Paradoxically, the expressiveness of some terms reaches increased values at those who know the system less. Although there is a general sense of the metaphorical value of a sign, it does not always coincide with the historical reality. The linguistic activity itself is always creative. We apply the coserian theory of creation of metaphorical worlds on a known text, from our point of view, not enough exploited and superficially interpreted.

Keywords: Cosbuc, Coseriu, mythopoetic, metaphorical worlds, mythological worlds romanian poetry

Publicată pentru prima oară în *Tribuna* nr. 108 din 12/24 mai 1889, *Nunta Zamfirei* este cea mai cunoscută creație a poetului de la Hordou. Datorită ei, Maiorescu a devenit curios în privința autorului, criticul citind-o într-una dintre ședințele Junimii și rugându-l pe Coșbuc să facă același lucru odată cu sosirea sa la București. Poezia a fost reprodusă în *Convorbiri literare*[1] într-o variantă prescurtată cu două strofe față de cea din *Tribuna* și diferită de cea din volum[2]. În manuscris[3] se păstrează și o altă versiune a strofei a 18-a din varianta publicată în *Tribuna*. Schimbările survenite de la o versiune la alta sunt numeroase și sunt enumerate de către Gavril Scridon în *Notele și variantele* de la finalul primului volum de *Opere alese*[4]. Nu este lipsit de importanță nici faptul că prin reproducerea în *Convorbiri literare*, aceasta este prima creație coșbuciană cu care poetul se face cunoscut în România. Dacă ar fi să dăm crezare localnicilor, balada ar fi fost compusă prin 1889, la Gura-Râului, lângă Sibiu.

[1] Anul XXIII (1889/1890), nr. 12 din 1 martie 1890, p. 1009-1014.
[2] A fost reprodusă în diverse variante și în „Constituționalul" nr. 211 din 9/21 martie 1890; „Călindarul poporului", VI, 1891, p. 79-85; „Călindarul poporului", XIII, 1898, p. 42-48; „Scena", II, nr. 129 din 12 mai 1918; în culegerea *Balade* din 1913 și în *Carte de citire pentru școlile secundare și profesionale*, București, 1902.
[3] Biblioteca Academiei Române, cota 3.286, f. 1-9.
[4] George Coșbuc, *Opere alese*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 244-248.

Germenul ei, mărturiseşte poetul în *Notele* la *Fire de tort*, încolţise, însă, încă din 1884, la Năsăud[5].

Elementele mitologice sunt sesizate pentru prima oară, involuntar, de către D. Evolceanu[6], care vede în nuntaşi vechi cunoscuţi care amintesc de poveştile din copilărie, toate personajele din baladă însumând o minunată colecţie de oameni cu nume poetice, persoane legendare luând parte la o acţiune foarte reală, lipsită de orice element miraculos. Făpturile mitice şi personajele de basm petrec întocmai ca oamenii. Nunta aceasta nu este aceea din *Mioriţa*, ea nu este o proiecţie în plan cosmic, ci tocmai opusul acesteia. Personajele *Mioriţei* sunt reale, mai puţin oiţa năzdrăvană, restul ţine însă de cosmic, de fabulos, de mitic. În *Nunta Zamfirei* spectacolul este real, posibil şi pe deplin veridic, actanţii provin însă, fără excepţie, din altă lume.

Pentru Nicolae Iorga[7] balada lui Coşbuc a reuşit să amestece motivele vieţii româneşti de astăzi cu icoanele înviate ale străvechilor basme. G. Călinescu şi, mai apoi, Dumitru Micu stăruiesc asupra feericului nunţii şi asupra elementului fabulos sesizând aspectul mitologic al poemului, intuit mai întâi de O. Goga. „Ca în Teogonia lui Hesiod unde se fixează ierarhia zeilor Eladei, în poezia lui Coşbuc, cea mai strălucitoare creaţiune epică a noastră, se redă cu o vigoare elementară şi cu o diabolică alchimie a versului cea mai veritabilă incarnaţie a mitului românesc”[8].

Încă din primul vers, poetul face o remarcă cu adânci semnificaţii cosmogonice[9]. Sancţionat de Petru Poantă[10] drept o inepţie, versul are însă farmecul său. Menirea sa nu este simplul aspect ludic despre care vorbeşte Mihail Dragomirescu[11], ci prin aparenta contrazicere Coşbuc sugerează întinderea nesfârşită a pământului hiperbolizând bogăţia craiului Săgeată[12]. Ne putem imagina averile sale, imagine la care contribuie atât aspectul spaţial (pământul lung, pământul lat, sinonimul pământului: pe lume), cât şi cel temporal (nici astăzi domn atât de bogat nu există). Versul imită formulele de început ale basmelor noastre populare şi păstrează autenticitatea expresiei. Totodată dă impresia de permanenţă a acestui eveniment ce revine mereu in viaţa satelor.

În plan temporal, poetul mai apelează la un artificiu, atunci când o descrie pe fata de împărat. Trecând timpul verbal de la imperfect la prezent şi folosind modul conjunctiv cu un sens atât imperativ, cât şi condiţional-optativ, Coşbuc imaginează continuitatea adevăratelor

---

[5] Ceea ce, crede Jacob Popper, este cu neputinţă, din cauza stângăciei şi a mijloacelor artistice folosite (*Celălalt Coşbuc*, Sibiu, Imago, 1995, p. 115); numeroşi critici nu dau crezare afirmaţiei lui Coşbuc, neţinând seama de numărul mare de variante anterioare pe care se poate să îl fi cunoscut poezia.

[6] D. Evolceanu, *„Baladele şi idilele” d-lui George Coşbuc*, în „Convorbiri literare”, XXVII, nr. 11, 1894, 1 martie, p. 938-947.

[7] Nicolae Iorga, *Partea românilor din Ardeal şi Ungaria în cultura românească. Influenţe şi conflicte*, Vălenii de Munte, Tipografia „Neamul românesc”, 1911, p.31.

[8] Octavian Goga, *Coşbuc. Discurs de primire...*, Bucureşti, Cultura Naţională, 1923, p. 15.

[9] Ar trebui, poate, menţionat că o răspândită variantă a cosmogoniei româneşti arată că pământul *a crescut* fără vreo intervenţie divină. La început, pământul era doar cât acoperea umbra arborelui cosmic. Obosit, Fărtatul se culcă pe pământ şi adormi. Nefărtatul încercă să îl ucidă împingându-l în hăul ce se deschidea la marginile peteculuі de pământ. Acesta creştea însă pe măsură ce Fărtatul era împins către *hotare*. Astfel după o îndelungă cazną, nu numai că Nefărtatul nu putu scăpa de Fărtat, dar apăru şi pământul în toată întinderea sa de astăzi. Imaginea trudei sale de a-şi rostogoli fratele *încoace şi încolo* pare surprinsă în acest prim vers.

[10] Petru Poantă, *Poezia lui George Coşbuc,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, p. 37.

[11] Mihail Dragomirescu, *Teoria poeziei*, Bucureşti, 1927, p.126.

[12] Forma acestui vers a fost îndelung gândită de poet; în varianta din „Tribuna”, de exemplu, întâlnim un alt incipit, ce nu i-a părut autorului destul de sugestiv, considerându-l prea puţin încărcată de semnificaţie.

valori umane. Atributele fetei erau atunci, ca şi acum, principii morale. Era atât de pură, frumoasă, harnică, bună, cuvioasă, generoasă etc., încât *poți să o pui* (*ai putea* / *pune-o!*) drept icoană în altar. Metaforă desăvârşită, icoana subsumează întregul ansamblu de calități necesare realizării unui portret feminin care se doreşte a cuceri inimile tuturor.

Din punctul de vedere al spațialității, nu greşim dacă localizăm împărăția lui Săgeată în Apus. Perechea fetei, prințul cu care se va însoți preafrumoasa copilă, vine *dintr-un afund de Răsărit*, sugerând depărtarea, dar şi necunoscutul, tainicul, misteriosul. Urmându-se traseul Răsărit-Apus, ciclul solar este împlinit, iar nunta în sine dă naştere acelei nesfârşite Dimineți pe care o visa adeseori poetul. El, *cel mai drag*, nu poate fi, în opinia noastră, decât Soarele, adulat de popor. Nu este lipsit de interes nici faptul că prințul din Răsărit *i-a fost menit* fetei. Cei doi nu puteau însoțirea.

Potrivit obiceiului din bătrâni se dă zvon în țară. La nuntă sunt invitați absolut toți. Nimeni nu poate şi nu vrea să lipsească de la acest eveniment cardinal din viața celor doi tineri. Întreaga Fire este implicată. Ideea nesfârşitelor întinderi ale pământului revine, de astă dată pentru a demonstra importanța acordată acestui ritual străvechi. Coşbuc apelează la antiteză – dată fiind viteza de răspândire a veştii, marginile de pământ sunt dintr-o dată atât de strâmte-n largul lor. Cuvântul ce anunță fericitul moment este comparat, în defavoarea acestuia din urmă, cu vântul, personaj şturlubatic al folclorului românesc. Vestea nuntirii se răspândeşte mai repede ca neobositul copilandru al Cerului: Şi s-a pornit apoi cuvânt!/ Şi patru margini de pământ/ Ce strimte-au fost în largul lor,/ Când a pornit s-alerge-n zbor/ Acest cuvânt mai călător/ Decât un vânt!//

Nuntaşii se adună fără preget la curtea miresei. Cu toții aşteaptă înfrigurați sosirea mirelui pentru ca ritualul să înceapă. Întreaga comunitate irumpe într-o sărbătoare a fericirii. Oaspeții sunt întâmpinați, conform tradiției, cu alai, cu muzică şi voie bună, cu chiote de bucurie, totul amintind de un ritual aparent dionisiac. Frenezia jocului şi voioşia, întreaga emoție trec dincolo de posibilitățile de înțelegere ale oamenilor. Poetului îi este imposibil să redea cu exactitate ce se întâmpla acolo şi la ce cote ale sensibilității se desfăşura întregul iureş. Mărturisind această neputință a sa şi, implicit, a limbajului, povestitorul reuşeşte o uimitoare metaforă a exprimării prin neexprimare a patosului tumultos: Dar ce scriu eu? Oricum să scriu/ E nemplinit!//

În aceste note de celebrare a cultului iubirii, zgomotele sunt întrerupte brusc şi peste scenă se aşterne liniştea. Poporul stă înmărmurit, arcuşul îngheață pe strune, firicelul de suflet se scurge lin din alămuri, toba amuțeşte. În pridvor apăruse Zamfira, pentru prima oară numită în text. Prezența ei se face simțită *abia la sosirea mirelui*, doar acum este percepută ca o ființă vie, cu o identitate proprie. Revine imposibilitatea descrierii, a exprimării unui gând sau a unor sentimente. Înaintea frumuseții fetei nu numai limbajul este neputincios, dar nici gândirea nu este capabilă să realizeze un superlativ. În mod evident, chiar dacă evenimentul descris s-ar fi putut petrece în alt timp, în altă lume, reproducerea lui de către povestitor are loc mult mai târziu, după ce limbajul îşi pierduse funcția magică şi puterea de a exprima realitatea *în mod absolut.*

Atingerea celor doi miri declanşează continuarea jocului şi a sărbătorii.

Urmează celebra reproducere a horei țărăneşti, o descriere greu de egalat a jocului tradițional românesc: Trei paşi la stânga linişor/ Şi alți trei paşi la dreapta lor;/ Se prind de mâini şi se desprind,/ S-adună cerc şi iar se-ntind,/ Şi bat pământul tropotind/ În tact uşor.//

Sărbătoarea capătă proporţii hiperbolice, dar nu intră în sfera cosmicului. Totul se desfăşoară în plan htonian: vinul curge *râu*, iar mesele ocupă un întreg *hotar*. Exagerările nu doresc o transcendere în altă dimensiune, ci doar evidenţierea bogăţiei, imagine care apăruse deja în prima strofă. Momentul are o însemnătate deosebită. La nuntă participă, indirect, şi elementele cosmice, dar în cu totul altă măsură decât o fac în *Moriţa*. Asemenea bacantelor, fiicele de împărat se avântă într-un dans ce prezintă unele elemente instinctuale şi chiar orgiastice. Descrierea fetelor cu rochiile scurte a fost amendată de către mai mulţi critici, care văd în acest vers o denaturare a realităţii, fiicele de împărat şi, cu atat mai puţin, ţărancele române nepurtând niciodată o asemenea piesă vestimentară. În viziunea noastră, Coşbuc nu s-a referit la aceasta, ci a încercat redarea unei imagini în mişcare. Rochiile copilelor se ridică datorită rotirii lor rapide. De asemenea, prin acest vers are loc trecerea la planul carnal, chiar sexual. Avem a face cu o antiteză ascunsă. Semnificaţia termenului *copile*, sugerează atributele acestei vârste, printre care, evident, inocenţa. Termenul trimite însă şi la joc, la ghiduşie, la neastâmpăr. Frumoasele dansatoare au ochii *şireţi*, iar această caracteristică este întărită prin comparaţia cu ochii *vulpilor*, simbol al şireteniei la români, asemenea şarpelui. Intuim aici *ispita*...: De-ai fi văzut cum au jucat/ Copilele de împărat,/ Frumoase toate şi întrulpi,/ Cu ochi şireţi ca cei de vulpi,/ Cu rochii scurte până-n pulpi,/ Cu păr buclat.//

Şiretenia lor poate fi pusă pe seama cunoaşterii unor mistere ale căror profunzimi sunt refuzate bărbaţilor. Este vorba de acea taină a Evei şi a urmaşelor ei, despre care vorbea Blaga, taină pe care nici măcar Dumnezeu nu o cunoaşte...

Personajele masculine sunt tot atâtea etaloane ale eroismului, semizei ce nu cunosc frica, neîntrecuţi în luptă, dar şi în joc. Frenezia dansului îi cuprinde pe toţi. Personajele mitice îşi fac loc între nuntaşi participând pe întrecute la bucuria ce a cuprins întreg pământul: Ba Peneş-împărat, văzând/ Pe Barbă-cot, piticul, stând/ Pe-un gard de-alături privitor,/ L-a pus la joc! Şi-ntre popor/ Sărea piticu-ntr-un picior/ De nu-şi da rând!//

Întreaga celebrare, nunta în sine, are un singur scop: continuarea existenţei, a vieţii în Natură. Alăturarea celor doi tineri trebuie să aibă ca rezultat perpetuarea. Întreaga sărbătoare nupţială este, de fapt, un ritual al reproducerii. *Creaţia absolută* pe pământ, *apogeu al trecerii prin veacuri* şi *scopul prim* al omului este de *a da Viaţă*. Totul se întâmplă *în jurul* acestui uimitor moment şi *pentru* înfăptuirea sa: Şi vesel Mugur-împărat/ Ca cel dintâi s-a ridicat/ Şi, cu păharul plin în mâini,/ Precum e felul din bătrâni/ La orice chef între români,/ El a-nchinat.// Şi-a zis: - „Cât mac e prin livezi,/ Atâţia ani la miri urez!/ Şi-un prinţ la anul! blând şi mic,/ Să crească mare şi voinic,/ Iar noi să mai jucăm un pic/ Şi la botez!”//

Poem al unui act ritualic fundamental în viaţa individului şi a întregii comunităţi, *Nunta Zamfirei* se impune în literatura română nu numai prin temă şi imagini, ci şi prin mijloacele de expresie, prin întreg registrul stilistic. Dacă în variantele ei din *Tribuna* sau *Convorbiri literare*, balada prezenta o serie de neologisme şi regionalisme, forma inclusă în volum este aproape de desăvârşire. Limba este apropiată de cea a poporului, iar evenimentul este descris de un participant direct. Popper consideră că în acest poem apare o structură sintactică tipică pentru graiul vorbit, ţărănesc. Fraza nu e expozitivă, nu are menirea să cuprindă gândiri cristalizate, ci creşte, împreună cu gândul, urmându-i contradicţiile, oscilaţiile, din aproximaţie în aproximaţie, până la precizarea deplină[13]. Acest procedeu, în

[13] Jacob Popper, *Celălalt Coşbuc*, Sibiu, Imago, 1995, p. 88.

opinia noastră, nu reflectă mentalitatea naivă a rapsodului, ci serveşte la cursivitatea firului narativ şi la autenticitatea expresiei. Când este prezentată sosirea nuntaşilor, revenirea asupra imaginii cailor, prin comparaţia lor cu soarele nu are rostul de a nega primul termen, propriu – *cai*, aşa cum crede Popper, ci de a potenţa calităţile lor – *ba patru sori*. Intervine aici elementul mitologic, care îi scapă criticului. Poetul avea vaste cunoştinţe cu privire la implicaţiile mitologice ale soarelui şi calului: „În legende şi tradiţii, soarele are cai şi car; în basme are numai cal şi umblă numai călare. Iar acest cal este însuşi soarele. Ceea ce nouă ni se pare absurd – soarele să fie deodată cal, călăreţ şi armă a călăreţului – absurd numai că suntem obişnuiţi a gândi cărturăreşte, cu rânduielile logicei şi că ne-am tocit fantasia”[14]. Este evident că poetul urmăreşte realizarea unei evocări mitice atunci când compară caii cu soarele. Asemănarea dintre cei doi termeni nu este singulară în creaţia sa. Evidentă este, de asemenea, şi originea solară a lui Viorel, el însuşi întruchipând soarele. Dacă analizăm atributele preponderent florale ale Zamfirei, vom înţelege cu uşurinţă că balada reproduce vechiul mit al fecundităţii, al rodului, al vegetaţiei împlinite. Nu doar personajele sunt mitice, ci şi ceremonia în sine se dovedeşte a fi un străvechi ritual mitico-magic. Toţi interpreţii poemului au analizat *hora* ţărănească ce apare în text numai din perspectivă etnografică, lingvistică sau plastică. Nu a remarcat însă nimeni profundele ei implicaţii şi chiar descendenţa din *Cultul Soarelui*. Dintre alegoriile, metaforele şi simbolurile sale, în mitologia română fac parte *cercul* şi *roata*. Figurate plastic, ele au generat *hora*.[15] Aceasta este cel mai complex şi mai semnificativ rit ce ţine de cultul solar. Nicolae Iorga identifică originea horei în dansul kolabrismos-ului trac[16]. Pentru români, *hora* era un *relict holeolatric*, ce ţinea de o veche ceremonie periodică adusă zeului soare. Dar hora mai era şi un procedeu magico-mitic de cunoaştere a lumii şi vieţii în ceea ce acestea au mai reprezentativ. Hora prezintă două forme arhaice esenţiale: o formă închisă, numită de altfel *hora închisă de tipul cercului*, şi o formă deschisă, cu mai multe variante, dintre care cea mai importantă este *hora deschisă de tipul spiralei*. Prima e tipică la dacoromâni, a doua la macedoromâni. *Hora închisă, cercuală*, se joacă la toate ocaziile rituale, ceremoniale şi festive; *hora deschisă*, spiralică se joacă numai ritual şi ceremonial[17]. Pentru Elena Niculiţă-Voronca, hora este „produsul unei experienţe mitologice de ordin teluric, deoarece în toate variantele ei domole sau vijelioase horitorii bat necontenit pământul cu piciorul”[18]. Această bătaie nu este un element coregrafic, ci unul magic, prin care se păstrează şi accentuează contactul cu Pământul Mamă. Romulus Vulcănescu atrage, şi el, atenţia asupra *tropotirii*: „Hora sacră se desfăşura în trecut în sensul mişcării soarelui pe cer, ridicarea mâinilor în dans (iniţial desprinse şi apoi prinse din nou în joc) semnifica preamărirea soarelui, baterea pământului cu piciorul semnifica invocarea fertilizării ogoarelor, a pometurilor şi grădinilor de căldura, lumina şi energia solară”[19]. Atât simbolul solar, cât şi aspectul htonian al bătătoririi pământului cu talpa piciorului sunt admirabil surprinse şi minuţios descrise în *Nunta Zamfirei*. Citatul de mai sus pare a fi fost dat după versurile lui Coşbuc. Romulus Vulcănescu[20] porneşte de la o statistică a lui G. T.

[14] George Coşbuc, *Elementele literaturii poporale*, apud J. Popper, *Celălalt Coşbuc*, Sibiu, Imago, 1995, p. 86.
[15] Romulus Vulcănescu, *Fenomenul horal*, Craiova, 1944.
[16] Rit complex ludic, magic şi muzical prin care soarele era adorat la solstiţii şi echinoxuri.
[17] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei, 1987, p. 372.
[18] Elena Niculiţă-Voronca, *Studii în folklor*, vol. II, Cernăuţi, 1913, p. 92.
[19] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei, 1987, p. 373.
[20] *Idem*, *Măştile populare*, Bucureşti, 1972.

Niculescu-Varone, care evidenţiase imensul fond horal al coregrafiei româneşti, şi analizează în amănunt *substratul horal al magiei române*. Acest fond horal ar putea să aibă corespondenţe rituale şi ceremoniale în împrejurările în care e joacă hora, existând un evident substrat şi rit ceremonial al horei. Acest dans prezintă o importanţă majoră pentru ritologia şi ceremonialistica română şi coboară adânc în mentalitatea arhaică şi în conştiinţa etnică. Nu mai este vorba, ca în *Spaţiul mioritic* al lui Blaga, *numai de o matrice stilistică*, ci de ceva mai mult, *ceea ce se ascunde* sub această eventuală matrice, de *o tematică magico-mitologică* proprie poporului român, de un mod de a concepe viaţa şi lumea, de esenţa unei spiritualităţi concretizate în toate *planurile reale* ale culturii române[21].

Simbolistica magico-mitică a horei îi era binecunoscută lui Coşbuc, care îi menţine în creaţia sa funcţia poetică şi ritualică. Ea este evocată şi cu ocazia unei alte nunţi, în poemul *Cetină Dalbă*[22].

În mod cert, participanţii la Nunta Zamfirei îndeplinesc un ritual străvechi. Fiecare personaj are un rol şi un loc bine stabilit – de staroste, de urător etc. Natura ritualică a horei din poem este evidentă: la ea participă întreaga colectivitate, copii, tineri, bătrâni, fete şi femei. Toţi se supun unor reguli stricte până şi în privinţa aşezării simetrice în ansamblul coregrafic: *Feciori, la zece fete, cinci*. Numărul lor nu este întâmplător, nici ales din motive de ritm şi rimă (pentru a rima cu *tilinci* şi *opinci*). Tot la două fete, în cununa de braţe se împleteşte un fecior. Astfel, deşi de două ori mai multe, fiecare fată are alături un flăcău. Caracterul de cerc închis al horei, despre care vorbea Vulcănescu o transformă într-un eveniment circular, ce revine şi se repetă la nesfârşit în cadrul unei comunităţi. Ea nu sugerează atât *trecerea* cât *eterna reîntoarcere*. Făcând trei paşi la stânga şi alţi trei la dreapta, horiştii ajung mereu în acelaşi punct, din care au pornit iniţial. Nuntaşii *întind hora*, expresie populară ce potenţează această imagine de du-te-vino: cercul se întinde şi se adună, prinde viaţă, pulsează asemenea unei inimi.

Zdrângăneii de la opinci sunt nişte accesorii uzuale în dansul popular, rolul lor acustic este bine definit, dar ei trezesc în subconştient şi complexa datină a *căluşarilor*. Hora lor constituie un „dans ritual, cu alternarea paşilor domoli cu cei energici”[23], exact ca în balada lui Coşbuc. Datina este, de asemenea, consacrată soarelui, fiind celebrată în trecut la solstiţii şi echinoxuri. Tema centrală a acestei datini este reprezentată de către *caii solari*[24], aspect asupra căruia vom reveni. Cu ea începe şi sfârşeşte sărbătorirea, timp de nouă zile, a *Rusaliilor*. Aceste zile au fost substituite de poporul nostru prin nişte zâne foarte frumoase, dar foarte capricioase şi percepute îndeosebi ca personaje negative. Iniţial, aşa cum a fost ea preluată de la romani, *Rosalia* (sărbătoarea rozelor), era o zi consacrată cultului morţilor, dar în timp a devenit o celebrare a vegetaţiei luxuriante, a bogăţiei roadelor, a protejării apelor şi a medicinii magico-mitice – Rusaliile-zâne cauzând, în special flăcăilor, unele boli psihosomatice, prin „luarea minţilor”.

[21] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei, 1987, p. 372-373.
[22] Publicat în „Tribuna” nr. 256 din 24 noiembrie/6decembrie 1889, p. 1073-1074 şi nr. 270 din 25 noiembrie/7 decembrie 1889, p. 1077-1078.
[23] Ion Ghinoiu, *Obiceiuri populare de peste an*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997, p. 84.
[24] Romulus Vulcănescu, *Măştile populare*, Bucureşti, 1972.

Relaţiile căluşarilor cu sărbătoarea Soarelui a fost observată încă din vechime de toţi marii folclorişti români: Dimitrie Cantemir[25], Tudor Pamfile[26], Th. Speranţia[27], Elena Niculiţă-Voronca[28], Romulus Vulcănescu[29], Romulus Vuia[30], ba apar chiar şi în lucrările lui Franz Joseph Sulzer[31]. Alte teorii consideră drept origini ale căluşarilor rituri ale fertilităţii, ale zeiţei Rhea, Demeter sau Pyrrha ş.a. Cert este însă că în datina lor întrevedem supravieţuirea unor aspecte de ritual dintr-un străvechi cult solar autohton[32] şi rituri ale fertilităţii şi protecţiei vegetale. Acest element de cult arhaic se încadrează perfect în structura mitico-epică a baladei şi, dacă acceptăm prezenţa căluşarilor printre nuntaşi, putem stabili şi data la care are loc ceremonia – şi anume la solstiţiu, în 21 iunie (22 iunie)[33], în timpul Rusaliilor. Acestea însele, personificate în zâne (mai degraba sucubi), se pot număra printre *copilele* ce urmăresc a *suci minţile* bărbaţilor prin unduirile şi rotirile lor.

O zi sau două mai târziu, în noapte de 23 spre 24 iunie *Sânzienele* încep să împartă rod holdelor şi femeilor căsătorite, să înmulţească animalele, să stropească cu leac şi miros florile, să apere semănăturile de calamităţi naturale etc. Cunoscute în sud-estul României sub numele de *Drăgaice,* ele împlinesc ceremonialul nupţial al zeiţei agrare, făptură mitică în care noi îndrăznim a o identifica pe Zamfira. Obiceiurile de *Sânziene* sunt multiple, ele sunt în general cunoscute, prin urmare nu vom insista asupra lor. De observat însă că majoritatea implică *simboluri florale, solare* şi ale substitutului acestuia – *focul* (acum se aprind celebrele *focuri de Sânziene*, se *ard* esenţe puternic mirositoare şi se umblă cu *făclia*)[34]. Tot în această perioadă are loc o altă datină care implică aceleaşi culte ale soarelui şi fertilităţii, totul desfăşurându-se sub semnul cabalin asupra căruia suntem, precum se vede, nevoiţi să revenim mereu. Cultele acestea se află deci într-o strânsă legătură şi este evidentă intenţionalitatea artistică a poetului în prezentarea acestui animal sacru la români. Caii soarelui se regăsesc în ritualurile de celebrare a începutului verii, când fertilitatea şi exuberanţa vegetaţiei ajung la apogeu. Datina la care ne referim a fost de-a lungul vremurilor uitată, ea având reminiscenţe astăzi numai într-o expresie cu sens peiorativ: *Paştele Cailor*. Sărbătoarea cădea „în ziua de joi din a şasea săptămână care urmează după Paşte”[35]. Fără îndoială, avem a face cu sărbătoarea păgână, înlocuită cu *Ispasul* creştin. În acea zi se credea că pentru o singură dată pe an, caii se săturau de păscut deoarece „În legendele nativităţii şi în unele colinde sensul nou al sărbătorii este pus pe seama blestemului cailor, animale nerumegătoare în permanenţă nesătule, de către Maica Domnului care a fost incomodată de tropotul, nechezatul, mâncatul şi ronţăitul nutreţului în timpul naşterii lui Iisus în ieslea din grajdul lui Crăciun”[36]. În vechime,

[25] În *Descriptio Moldaviae.*
[26] în *Sărbătorile de vară la români*, Bucureşti, 1910.
[27] În *Miorița şi căluşarii*, Bucureşti, 1915.
[28] În *Studii în folklor*, vol.II, Cernăuţi, 1913.
[29] În *Măştile populare*, Bucureşti, 1972, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei, 1987; *The Romanian Hobbz-Horses. The Căluşarii*, în *Studii de etnografie şi folclor*, Bucureşti, 1975 ş.a
[30] În *Căluşarii, dans vindecător*, în *Anuarul Arhivei de Folclor*, Cluj, 1924.
[31] În *Geschichte des transalpischen Daciens, das heißt: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, und Zusammenhänge mit der Geschichte des übrigen Daciens*, vol. II, Wien, 1781.
[32] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei, 1987, p. 379.
[33] Atunci e ziua cea mai lungă. Supremaţia Soarelui şi a luminii înaintea forţelor întunericului este categorică. Apolinicul este în culmea vitalităţii. Exclusă aşadar prezenţa dionisiacului la această sărbătoare.
[34] Ion Ghinoiu, *Obiceiuri populare de peste an*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997, p. 179.
[35] *Ibidem*, p. 148.
[36] *Ibidem*, p. 148.

Paştele Cailor era o zi a soroacelor, iar pentru că data sărbătorii este mobilă, implicând un număr mare (şi diferit de la an la an) de zile, importanţa ei s-a transformat şi a căpătat sensul de *niciodată* sau *a nu respecta o promisiune, un soroc, un legământ* (a înapoia ceva la *Paştele Cailor*). De asemenea, înlocuirea acestei sărbători cu *Ispasul*, dovedeşte implicarea fertilităţii şi a simbolului cabalin în ceremonial. Între obiceiurile în legătură cu această zi se numără: împodobirea mormintelor cu *flori, frunze şi ramuri de paltin* (în cadrul cultului morţilor), culegerea şi sfinţirea *florilor, frunzelor şi ramurilor plantelor apotropaice de alun, nuc, leuştean, paltin*, lovirea oamenilor şi animalelor cu *leuştean*[37], încingerea peste mijloc a fetelor cu *leuştean*[38]. Acum se încheie semănatul, în special al porumbului şi urcarea vitelor de gen masculin la păşune. Toate practicile magico-mitice de apărare şi obiceiurile din această zi (sau noapte) implică vegetalul.

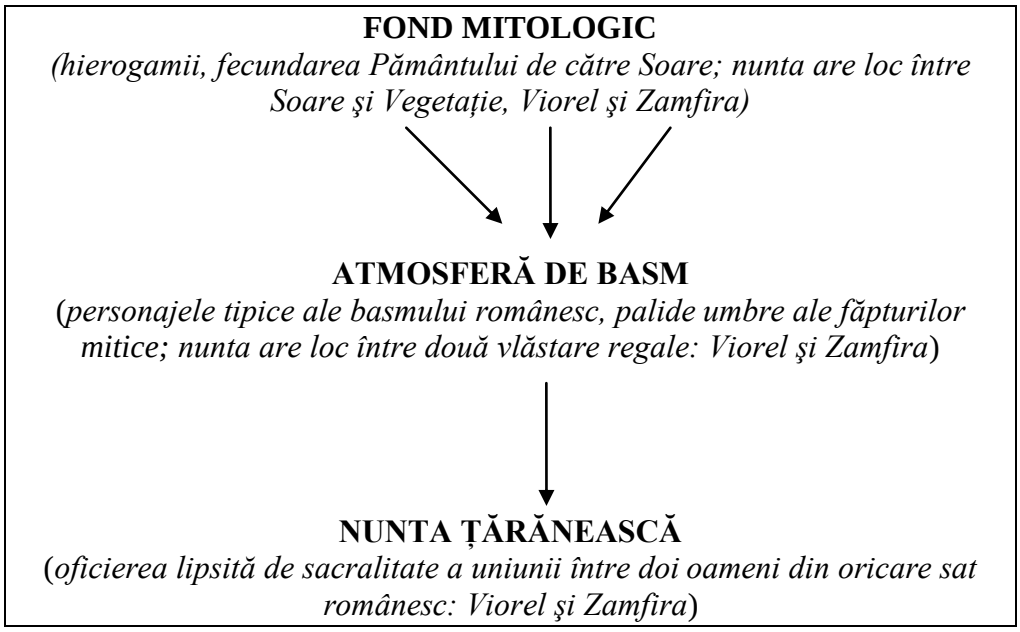
În privinţa simbolului cabalin, lucrurile se prezintă la fel de simple: în varianta sa păgână, celebrată ca *Paşte al Cailor* (sau *Joia Iepelor*), sărbătoarea se integra aşa-numitei *Săptămâni a Cailor lui Sântoader*. Aceste făpturi hipomorfe formează alaiul Sântoaderului Mare apărând noaptea, în funcţie de zonă, în cete de 5 până la 13 feciori cu coadă şi copite de cal. În unele variante fiinţele mitice sunt chiar cai, de obicei albi, dar pot fi şi vineţi sau negri. Ele readuc ordinea la reînnoirea anului (pe când Anul Nou se celebra primăvara). Pentru a purifica spaţiul, *Caii lui Sântoader* interzic şezătorile şi petrecerile. Fetele care nu respectă zilele lor sfinte sunt aspru pedepsite: ele sunt jucate până la moartea prin epuizare sau sunt călcate în picioare de către aceşti cai descinşi din Panteonul românesc. Alteori ei se mulţumesc să le ia mînţile sau doar să le încurce părul[39]. Caii aceştia au legături cu nenumărate alte personaje mitice româneşti. Astfel, uneori ei apar însoţiţi de Baba Dochia, iar împreună cu Moş Niculae ei păzesc Soarele să nu se piardă în miazănoapte, lăsând Pământul fără lumină. Cel mai periculos dintre cai este Sântoaderul cel Şchiop (sau Sântoaderul mare). Toţi se înrudesc cu *Căluşul*, iar la *Todorusale*, ziua de naştere a acestuia (a patra miercuri de după Paşti), ei joacă cu *Rusaliile*. Atunci are loc şi o ceremonie secretă numită *Legatul Căluşului* sau *Strodul Rusaliilor*. Zeu cabalin de origine indo-europeană, *Căluşul* este protectorul cailor şi al perioadei călduroase a anului, se află deci în evidentă şi incontestabilă relaţie cu *Soarele*. Celebrarea Căluşului este o reprezentare la scară redusă a *Anului Solar*[40]. În câteva zile, cât durează sărbătoarea, Căluşul se naşte, se desfată împreună cu ceilalţi cai cu Rusaliile, şi moare. Ritualul ce are loc acum are vădite implicaţii ale principiului fecundităţii: celebrarea *Căluşului* are ca finalitate şi fertilizarea holdelor, a vitelor şi a femeilor sterpe[41]. Odată cu apariţia creştinismului, sărbătoarea, care iniţial avea loc la echinoxul de primăvară, a fost mutată în timpul Rusaliilor, pentru a lăsa comunităţii timp să-l sărbătorească pe Mântuitor. Astfel ajunge să se confunde cu *Ispasul* asupra căruia revenim. Ce legătură există între acest nume şi sărbătoarea sa şi animalul sacru al românilor? Răspunsul îl putem afla prin însăşi semnificaţia antroponimului, care cuprinde radicalul indo-european *esp-*, preluat în traco-dacul *esp, espa, asp* care înseamnă... cal!. Acest cuvânt a generat în limba română numeroşi termeni şi derivate ale acestora, printre care denumirea plantei *spân(z), spânzel,*

[37] Rusaliile se tem de usturoi, odolean şi leuştean.
[38] Ion Ghinoiu, *Obiceiuri populare de peste an*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997, p. 89.
[39] În legătură cu spălatul şi întreţinerea părului în zilele de Sântoader există nenumărate obiceiuri.
[40] Ion Ghinoiu, *Obiceiuri populare de peste an*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997, p. 39.
[41] *Ibidem*, p. 39.

spănț, spinț, spânț, spun(ț), spunz (Helleborus sp., Adonis vernalis). Mici bucăți de spânz (*Helleborus*) se introduc şi azi în pieptul cailor sau în urechea porcilor bolnavi. Tratamentul se numeşte spânzire (macedo-rom. spingiuiescu). *Adonis vernalis* se utilizează şi ea contra dalacului la cai. Dată fiind forma albaneză *shpëndër, shpëndel* (şi rom. *spânzel*) s-ar putea presupune că rom. *spânz* provine din traco-dac. *spo(n)-dela (zela)* < *espo(n)-dela (zela)*, adică *iarba cailor*, conform cu sinonimul *buruiana calului* (*Adonis vernalis*). Ipoteza pare îndrăzneață dar tot aşa există fr. *esparcette*, germ. *Espasek, Espesett* (*Onobrychis viciaefolia*), cu înțelesul de *nutrețul calului* şi rom. *sparcetă* sau *trifoi işpănesc*[42]. Există, de asemenea, termenul spaniol *espundia* – „rană la cai", *logudorez ispundzola* - „boală a cailor" şi rom. *spavan* - „tumoare osoasă" sau „os mort" la cai < it. *spavano*. Rădăcina spânzului (*Helleborus sp.*) se recolta în scopuri terapeutice într-o zi (marțea ori sâmbăta) din *Săptămâna Caii lui Sântoader*. Faptul că Paştele Cailor sau Joia Iepelor se suprapune, în calendarul popular, cu Ispasul ne determină să credem că ultimul termen îşi are originea în trac.-dac. espa ‚cal'. Există şi planta paştele calului (*Capsella bursa-pastoris*) cu sinonimul *ospățul* calului, primul termen putând să provină din acelaşi radical asp-, esp- ‚cal'. Ca alternativă pentru fitonimul spânz trimitem la rad. *spa-, spâ- din care v. ind. sphâ, sphâyati ‚a se extinde, a se umfla, a se dezvolta bine', sphî-ti ‚creştere, stimulare', let. spêju, spê-t ‚a putea, a fi puternic', v. sl. spĕja, spĕ-ti ‚a avea succes', reflectând acțiunea plantei asupra animalelor bolnave. Legăturile dintre *Ispas*, cai, căluş, soare şi atât de complexul cult al fecundității nu se opresc aici şi ele îi erau, în mod sigur, cunoscute poetului. Într-un studiu folcloric[43], Coşbuc descrie *târgurile de fete*, datină ce ține de sărbătoarea *Sânzienelor*, şi care se organizează în ziua de *Sântoader*[44], şi *târgurile nevestelor*, organizate la *solstițiul de vară*[45] sau în ziua de *Sântoader*[46], ocazie cu care tinerele neveste sărutau bărbații în semn de rămas bun de la distracțiile de dinaintea căsătoriei. Târgul de fete de pe Muntele Găina[47] are loc la două săptămâni după Sânziene şi este „rezultatul desacralizării unei manifestări cultice, dedicată fie zeiței Iuno, protectoare a femeilor măritate şi a lunii iunie ce îi poartă numele, fie Sânzienei sau Drăgaicei, zeiță agrară care împarte rod holdelor semănate şi femeilor măritate, înmulțeşte păsările, stropeşte cu miros şi leac florile pentru vindecarea boilor etc."[48]. În sud-estul României se organizau *Târgurile Drăgaicei* la Buzău, Focşani, Ipăteşti-Olt, Piteşti, Câmpulung Muscel, Cărbuneşti-Gorj, Broşteni-Mehedinți, Colentina-Ilfov etc. Perioada „se situează într-un timp ritual, de manifestare plenară a fertilității şi fecundității naturale la care adera, firesc, şi omul"[49]. Evenimentul se numeşte în zona Târnavelor chiar *Târgul de Ispas* şi avea loc la Blaj. Târgurile cu vădit simbolism al fecundității se află deci în strânsă legătură cu sărbătoarea *Ispasului*.

[42] A se vedea şi Constantin Drăgulescu, Radu Drăgulescu, *Contribuții la cunoaşterea limbii geto-dacice. Denumirile dacice de plante*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga", 2000.
[43] G. Coşbuc, *Două bâlciuri*, în *Opere alese*, vol. IV, București, Editura Minerva, 1979, p. 69-71 şi în *Elementele literaturii poporale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986, p.238-241.
[44] *Idem, Două bâlciuri, Elementele literaturii poporale,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986, p.238.
[45] *Ibidem*, p. 238.
[46] Ion Ghinoiu, *Obiceiuri populare de peste an*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997, p. 201.
[47] Toponimul reprezintă o pasăre simbol pentru fata nuntită, care este purtătoarea „casei copilului", având aşadar puternice semnificații ale fecundității.
[48] Ion Ghinoiu, *Obiceiuri populare de peste an*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997, p. 201.
[49] *Ibidem*, p. 201.

Nu credem a mai fi necesar să aducem şi alte argumente care se susţină afirmaţia noastră în privinţa datării evenimentului nupţial din balada lui Coşbuc şi a interpretării lui ca o sărbătoare a fecundităţii, o celebrare a cultului Soarelui, întrupat în Viorel, care fertilizează principiul feminin htonian-vegetal, ce apare sub chipul Zamfirei. Geniul coşbucian permite o prezentare a aceleiaşi nunţi pe mai multe planuri, sub mai multe forme, în acelaşi timp. Astfel, personajele, nuntaşii, descind din basmele populare româneşti, majoritatea fiind de viţă imperială sau cel puţin nobilă de mare rang. Ceremonia are loc la curtea regală a celui mai bogat rege de pe faţa pământului. Fastul şi bogăţia ospăţului depăşesc posibilităţile de imaginaţie ale minţii umane. Prin evocarea obiceiurilor de nuntă şi datorită limbajului folosit, participăm şi la o nuntă autentică ţărănească, ea fiind receptată şi interpretată de majoritatea criticilor în acest fel. Noi am arătat caracterul mitologic şi hierogamia care sunt descrise aici. Totul se petrece într-o atmosferă de basm, în care elementele realiste se îmbină cu cele fantastice. Fiecare personaj poate fi privit din orice perspectivă. El este în acelaşi timp prinţ, simplu ţăran şi făptură mitologică, la fel cum Soarele este astrul zilei, Făt-Frumos şi calul lui Făt-Frumos în acelaşi timp. Astfel este posibil şi ca Soarele să fie, în acelaşi timp, mire pe pământ şi astru ce se opreşte pentru moment, uimit de cele ce se întâmplă pe pământ. În *creasta coifului înalt* al prinţului putem lesne întrezări pălăria înstruţată a flăcăului năsăudean mai falnic şi mai ţanţos decât orice odraslă regală. Mersul călare, braţul în şold şi celălalt pe armă reconstituie şi atitudinea mândrului ardelean ieşit la horă sau pe uliţă în zilele mari. Tropotitul atrage atenţia, iar jucatul bine al dansurilor populare îi asigură supremaţia între flăcăi. În opinia noastră, avem a face cu surprinderea unui proces de desacralizare, prin coborârea dintr-un *fond mitologic*, prin mijlocirea unor *personaje de basm*, la o *acţiune ţărănească* obişnuită, dezgolită de sensul originar.


FOND MITOLOGIC
(hierogamii, fecundarea Pământului de către Soare; nunta are loc între Soare şi Vegetaţie, Viorel şi Zamfira)
ATMOSFERĂ DE BASM
(personajele tipice ale basmului românesc, palide umbre ale făpturilor mitice; nunta are loc între două vlăstare regale: Viorel şi Zamfira)
NUNTA ŢĂRĂNEASCĂ
(oficierea lipsită de sacralitate a uniunii între doi oameni din oricare sat românesc: Viorel şi Zamfira)

Toate elementele ce constituiau ritualul cosmogonic iniţial, *illo tempore*, au suferit o pronunţată eroziune. Apele timpului au spălat sensurile de ordin divin din acest eveniment crucial.

Ritmul dansului este acelaşi de pe întreg cursul baladei, ea însăşi o evocare ritualică a unei nunți de o factură aparte. Cu excepția versului *El, cel mai drag, el a venit,* unde accentul *trebuie* să cadă pe pronumele personal, structura folosită este cea iambică – ritm ce susține impresia mişcării domoale, repetate, mlădii - versul începe aton şi sfârşeşte cu o silabă accentuată. Măsura este respectată perfect pe întreg parcursul poemului şi, folosită pentru prima dată de Coşbuc în această baladă, va deveni caracteristică poetului: măsura de opt silabe, cu acel ultim vers de patru:

_ _/ _ _/ _ _/ _ _/
_ _/ _ _/ _ _/ _ _/
_ _/ _ _/ _ _/ _ _/
_ _/ _ _/ _ _/ _ _/
_ _/ _ _/

Mijloacele de expresie alese, fără a surprinde prin poeticitate, fără a fi metafore sau tropi propriu-zişi, dau şi ele, prin pura lor muzicalitate, o impresie sonoră a jocului popular. Creator de autentică artă a limbajului, poetul, prin termeni vechi, dă naştere unor lumi noi.

Rima masculină, oxitonă, din strofa ce descrie hora cadențează sfârşitul fiecărui vers (a, a, b, b, b, a). Predomină rima gramaticală, dar este demnă de precizat prezența, evidentă de altfel, a vocalelor închise în rimă. Raportul este de 10 la 2 (medii, ambele *e*). Nu întâlnim în rimă nici o vocală deschisă, iar din totalul de 38 de sunete, 26 sunt consoane!

Senzația de mişcare din primele două versuri este transmisă subconştientului numai de ritm. Următoarele două versuri cuprind câte o pereche antonimică de verbe, care alocă dinamică desfăşurării jocului. Lor li se succed într-un singur vers, alte două verbe, de astă dată sinonimice: *a bate pământul* şi *a tropoti*, care menţin cadența. Actul în sine se desfăşoară cu mare grijă, cu multă gingăşie şi dibăcie, dar se realizează printr-o imagine antitetică. Paşii trebuie făcuți *linişor*, pământul se *bate tropotind,* dar în tact *uşor*. Ovidiu Bârlea pune acest paradox pe seama caracterului horei care este „prin excelență un dans apolinic, cu linişte şi grație, departe de zbuciumul celor care impun eforturi şi mişcări vijelioase. Pare a fi în primul rând dansul echilibrului sufletesc, înclinat în asemenea ipostaze spre o afirmare a personalității pe linia măreției îmbinate cu grația”[50]. Avem a face deci cu celebrarea unui rit solar, apolinic şi nu cu o destrăbălare dionisiacă aşa cum consideră Petru Poantă[51]. Este incontestabil faptul că Poantă a recunoscut arhitectonica mitologică a operei coşbuciene, chiar dacă nu a recunoscut intenția poetului de a realiza o mitopoetică românească în adevăratul sens al cuvântului, ci a intuit doar o substituire a personajelor din folclor cu cele mitice greco-romane. De asemenea, criticul a sesizat că George Coşbuc era conştient de propagarea miturilor prin basme şi alte creații folclorice pe care le-a preluat. Rămânând în lumea feerică a *Nuntei Zamfirei*, noi nu putem fi însă de acord cu *dionisiacul* de care aminteşte Poantă. Meritul său incontestabil este că el intuieşte cultul fecundității celebrat de personajele acestei balade. Am precizat deja că ritualul în cauză este unul solar, apolinic şi nu dionisiac. Poate dacă am putea vorbi despre un cult dionisiac „civilizat”. Dansul din poezia lui Coşbuc nu este

[50] Ovidiu Bârlea, *Eseu despre dansul popular românesc*, Bucureşti, Cartea Românească, 1987, p. 70-71.
[51] Petru Poantă, *Poezia lui George Coşbuc,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, p. 39.

unul primitiv, sălbatic, ci respectă, aşa cum am arătat, nişte reguli clare, cunoscute de către toţi participanţii. Jocul trece de la iureşul năvalnic, orgiastic al bacantelor şi al celor care celebrează cultul bahic, la unul liniştit, ordonat, *lucrat*. Lui Petru Poantă îi pare că în *Nunta Zamfirei* mitologicul difuz, abia bănuit, este distilat în feerie, dar una coerentă, regizată foarte exact, de unde şi impresia de realism. Sensul acestei feerii este mai profund decât al unei simple nunţi ţărăneşti. Pentru critic „nu încape îndoială că planul literal vorbeşte şi despre o asemenea realitate dar, mai mult decât estetica, bunul simt ne învaţă că literatura nu se poate opri la acest prag. Coşbuc a arătat contemporanilor săi un mod *plăcut* de a revitaliza mitologia naţională, opus celui eminescian, abisal si vizionar”[52]. În opinia noastră, la acest punct i se poate reproşa lui Petru Poantă doar faptul că în cercetările sale întrevede numai simpla înlocuire a personajelor de basm româneşti cu cele ale mitologiilor altor popoare şi aceasta în timp ce poetul ar coborî într-un idilism pastoral şi cavaleresc: „Arhitectura poeziei coşbuciene se bazează pe o convenţie concepută tocmai în spiritul culturii autohtone. Poetul vrea să realizeze o *mitologie* românească printr-o convenţie literară, anume, substituind zeităţile mitologiei clasice, greco-latine îndeobşte, fie prin ‚zeităţi’ autohtone, găsite în folclor, fie pur şi simplu prin elemente naturale; astfel că poetica sa se bazează pe un sistem de ‚corespondenţe’, coborând atât din vechea tradiţie a idilismului european pastoral şi cavaleresc, peste care s-au suprapus câteva din antinomiile secolului luminilor, cât şi din cea autohtonă, deopotrivă cultă si populară”[53].

Momentul la care Coşbuc a scris opera sa pare să nici nu mai aibă importanţă. Scrierile sale sunt atât de caracteristice poporului român şi se împletesc atât de bine în literatura populară încât devine o valoare permanentă, fără început şi fără sfârşit. Ea se va dilua şi va dispare o dată cu comunitatea care a generat-o sau atunci când aceasta va fi incapabilă să o înţeleagă. Timpul creaţiei coşbuciene nu se poate măsura în ani calendaristici obişnuiţi. Poezia lui Coşbuc s-a născut o dată cu poporul român. Ea surprinde, după cum am putut vedea, cosmogonia, antropogonia şi primele celebrări mitico-magice ale divinităţilor. Am participat la nunta ritualică a Zamfirei asistând la cultul fecundităţii vegetaţiei. În finalul baladei, *Mugur*-împărat, simbol al vitalităţii şi al renaşterii ciclice le doreşte tinerilor şi întregii comunităţi un prunc. Acesta nu întârzie să apară întru înveşnicirea poporului de basm.

Bibliografie

Bârlea, Ovidiu, *Eseu despre dansul popular românesc*, Bucureşti, Cartea Românească, 1987.
Cantemir, Dimitrie, *Descriptio Moldaviae,* Iaşi, Editura Junimea, 1988.
Coşbuc, George, *Două bâlciuri,* în *Opere alese*, vol. IV, Bucureşti, Editura Minerva, 1979.
Coşbuc, George, *Elementele literaturii poporale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986.
Coşeriu, Eugeniu, *Omul şi limbajul său*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, 2009.
Dragomirescu, Mihail, *Teoria poeziei,* Bucureşti, 1927.
Evolceanu, D. „*Baladele şi idilele” d-lui George Coşbuc*, în „Convorbiri literare”, XXVII, nr. 11, 1894, 1 martie.

[52] *Ibidem*, p. 41.
[53] *Ibidem*, p. 20.

Ghinoiu, Ion, *Obiceiuri populare de peste an*, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 1997.
Goga, Octavian, *Coşbuc. Discurs de primire...*, Bucureşti, Cultura Națională, 1923.
Iorga, Nicolae, *Partea românilor din Ardeal şi Ungaria în cultura românească. Influențe şi conflicte*, Vălenii de Munte, Tipografia „Neamul românesc", 1911.
Niculiță-Voronca, Elena, *Studii în folklor*, vol. II, Cernăuți, 1913.
Pamfile, Tudor, *Sărbătorile de vară la români*, Bucureşti, 1910.
Poantă, Petru, *Poezia lui George Coşbuc,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976.
Popper, Jacob, *Celălalt Coşbuc*, Sibiu, Imago, 1995.
Speranția, Th., *Miorița şi căluşarii*, Bucureşti, 1915.
Sulzer, Franz Joseph, *Geschichte des transalpischen Daciens, das heißt: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, und Zusammenhänge mit der Geschichte des übrigen Daciens*, II, Wien, 1781.
Şuluțiu, Octav, *Introducere în poezia lui G. Coşbuc*, Bucureşti, Minerva, 1970.
Vuia. Romulus, *Căluşarii, dans vindecător*, în *Anuarul Arhivei de Folclor*, Cluj, 1924.
Vulcănescu, Romulus, *Fenomenul horal*, Craiova, 1944.
Vulcănescu, Romulus, *Măştile populare*, Bucureşti, 1972.
Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei, 1987.
Vulcănescu, Romulus, *The Romanian Hobby-Horses. The Căluşarii*, în *Studii de etnografie şi folclor*, Bucureşti, 1975.

LE « MOI » À DÉCOUVERT. STRATEGIES ICONOTEXTUELLES DANS *ROLAND BARTHES PAR ROLAND BARTHES*

Andrei LAZĂR, Assistant Professor, PhD, "Babeş-Boyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Regarded as a «certificate of presence » of a referent, the photo of the author placed on the first cover of Roland Barthes par Roland Barthes claims that the "I" of the narrative belongs to one and the same indissoluble unity as the image of the body and the name. However, our reading of this text presented under the form of a theoretical autobiography indicates a contradiction: the act of writing incessantly decomposes the initial unity, it morsels the identity and certifies the disjunction between the author and the "I" manifested by means of language and photography. The analysis of the Barthian iconographical rhetoric will enable us to consider the cover in terms of a hybrid structure that contains in nuce the signs of the deconstruction of the autobiographical gesture in spite of the referential illusion engendered by the use of the photographical portrait.

Keywords: photography, autobiography, identity, iconotext, book cover

Publié en 1975, l'année même de la parution du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, *Roland Barthes par Roland Barthes*[1] inaugure une époque de bouleversements qui touchent conjointement à l'unité du sujet qui veut retracer son parcours existentiel, à la structure du livre et en dernier ressort à la littérature. Cet ouvrage qui se propose dès son titre comme une étrange « scénographie théorisée de l'intime »[2] constitue un archipel textuel sans chronologie et sans unité, fait de bribes de texte et de clichés photographiques dont la logique reste à rétablir par un lecteur-spectateur en quête du « je » barthien.

Reconnu déjà dans le milieu critique de l'époque en tant qu'auteur du *Degré zéro de l'écriture*, des *Mythologies* ou de *S/Z*, tout comme pour l'appartenance au groupe constitué autour de la revue *Tel Quel*, le théoricien de la mort de l'Auteur accepte au début des années 70 la proposition émanant du directeur de la collection « Écrivains de toujours » hébergée par les Editions du Seuil, d'écrire un livre sur lui-même. Ecrivain, photographe et telqueliste à son tour, Denis Roche mise ainsi sur le côté ludique de ce projet, envisagé par Roland Barthes même, avant la rédaction proprement-dite, toujours sous l'aspect du divertissement et du jeu.[3] Dans un fragment intitulé « La récession » l'auteur insiste sur les risques auxquels il s'expose par le choix fait sur la présentation du matériau autobiographique. Il dénonce également l'impossibilité de faire le point sur le symbolique et l'imaginaire qui définissent cette « tache

[1] *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995. Toutes les références renvoient à cette édition.
[2] Magali Nachtergael, « Vers l'autobiographie *New Look* de Roland Barthes. Photographies, scénographie er réflexivité théorique », dans *Image [&] Narrative*, n° 4, vol. XIII, 2012, p. 113.
[3] Voir à ce sujet l'article d'Anne Herschberg Pierrot, « Lexique d'auteur et miroir encyclopédique », dans *Recherches & Travaux*, n° 75/2009, URL: http://recherchestravaux.revues.org/index370.html. [Consulté le 16. 09. 2013.]

aveugle » [4] – le nom qu'il donne au sujet écrivant – et s'attarde sur les contraintes imposées par la collection[5], autant dire sur une « loi du genre » qui évacue l'allure divertissante prévue initialement :

> Le titre de cette collection (*X par lui-même*) a une portée analytique: *moi par moi* ? Mais c'est le programme même de l'imaginaire ! Comment est-ce que les rayons du miroir réverbèrent, retentissent sur moi ? Au-delà de cette zone de diffraction – la seule sur laquelle je puisse jeter un regard, sans cependant jamais pouvoir en exclure celui-là même qui va en parler –, il y a la réalité, et il y a encore le symbolique. De celui-là, je n'ai nulle responsabilité (j'ai bien assez à faire avec mon imaginaire !) : à l'Autre, au transfert, et donc *au lecteur*.[6]

Être à la fois le miroir, le sujet qui s'y mire et son reflet, « assumant le double rôle du commenté et du commentant »[7], voilà la tâche difficile que s'impose Barthes dans ce volume. Si l'auteur décline toute responsabilité quant à l'intrusion du symbolique dans le récit, il érige le lecteur en co-auteur censé déplier les panneaux de ce miroir diptyque dans lequel se profile la figure barthienne. Il doit mettre aussi un terme à la dérive[8] de l'imaginaire afin de pouvoir amorcer « ce qui ne peut s'écrire sans la complaisance du lecteur »[9], d'un autre que soi même qui, par-delà ce nouveau statut, serait aussi « un sujet […] *qui regarderait* ».[10] C'est à l'intérieur de « cette zone de diffraction » qui fait confluer comme dans une toile de Van Eyck, le regard du peintre, de ses personnages et du spectateur, que se jouent les significations de *Roland Barthes par Roland Barthes*.

Commencé en août 1973 et achevé en septembre 1974, ce texte ne s'éloigne pas des préoccupations de l'auteur à l'époque : la découverte de la photographie et l'intérêt pour la musique, le cinéma, la problématique de la voix et l'approfondissement du concept de texte. Il est encouragé dans ses démarches par ses confrères réunis autour de *Tel Quel* parmi lesquels Derrida et Julia Kristeva auront une influence déterminante. La formule choisie pour son ouvrage n'est pas nouvelle. Barthes avait déjà utilisé les fragments ordonnés alphabétiquement dans *Le Plaisir du texte*, dans *Variations sur l'écriture*, dans ses conférences et même dans des préfaces comme « Réquichot et son corps »[11] ou dans les *Fragments pour un discours amoureux*. Cependant l'emploi du fragment et du micro-récit, ce que Barthes appelle le « biographème », à la place de la narration chronologique propre à l'écriture autobiographique, relève de la volonté de l'auteur de se situer à contre courant des

---

[4] *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 135.
[5] Chaque volume comportait un nombre fixe de pages (192), une notice biographique, une exposition concise des thèmes de l'œuvre, une sélection de fragments, plusieurs illustrations, une bibliographie, une biographie et la photo de l'auteur sur la couverture. Roland Barthes avait déjà publié *Michelet par lui-même* dans la même collection en 1954. *Cf.* Vincent Debaene, « La collection 'Écrivains de toujours' (1951-1981) », URL : http://www.fabula.org/atelier [Consulté le 7.11.2013].
[6] *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 135. [Souligné par l'auteur.]
[7] Anne Herschberg Pierrot, « Lexique d'auteur et miroir encyclopédique », *op. cit.*
[8] « Le rêve serait donc : ni un texte de vanité, ni un texte de lucidité, mais un texte aux guillemets incertains, aux parenthèses flottantes (ne jamais fermer la parenthèse, c'est très exactement : *dériver*). Cela dépend aussi du lecteur, qui produit *l'échelonnement* des lectures. » *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 99. [Souligné par l'auteur.]
[9] *Ibidem.*
[10] *Ibidem.*
[11] Roland Barthes, « Réquichot et son corps », préface à Marcel Billot, dans Alfred Pacquement, *Bernard Réquichot*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1973.

écrivains contemporains qui excellent en écriture de soi, malgré un projet échoué de roman autoréférentiel – *Vita Nova.*[12] Ainsi, il lui aurait été impossible de présenter le « moi » à travers des formules littéraires classiques ou figées. Ce que Roland Barthes aime dans l'écriture c'est la possibilité de multiplier les incipits à l'infini et de se soustraire au flux proustien de la conscience. Dans « Le cercle des fragments » l'auteur note :

> Écrire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'étale en rond : tout mon petit univers en miettes; au centre, quoi ? Aimant à trouver, à écrire des *débuts*, il tend a multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments : autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs […].[13]

Par cette « anti-structure »[14] qu'est le fragment, Barthes déjoue l'illusion de totalité créée par l'écriture cursive et manifeste sa volonté d'éviter les pièges du narcissisme[15]. Grâce aux stratégies qui se proposent de subvertir les formules langagières de l'autofiguration et de piéger le regard photographique sur soi-même, Barthes cherche à faire sortir les mots et les concepts de leurs sens habituels et relance aussitôt la question-phare de chaque écrivain de soi : « qu'est ce que le Moi ? »

Au sens où l'entend Barthes, la photographie, cette « attestation de présence »[16] d'un référent, est en mesure de suggérer une réponse : au début du livre, un album de famille contenant une quarantaine de photos de l'auteur prépare la lecture et fait écho au corpus textuel, lui aussi éclaté, constellé d'une série d'illustrations représentant les manuscrits, les logogrammes et les dessins de l'auteur. Tout d'abord, le livre ne s'ouvre pas avec la formule consacrée « je suis né », mais par une série de photos des grands-parents, des parents et de l'auteur même, qui renvoient à des moments particuliers de son existence. Il y a des images du narrateur datant de l'année de sa naissance – 1916 – et d'autres qui ont été prises au moment de la rédaction du livre, entre 1973 et 1974. L'album qui occupe les quarante premières pages du volume ne comporte pas uniquement de portraits intimes ; la ville, la rue et la maison natale sont présentes à côté des amis, des collègues et des étudiants de Barthes. Chaque cliché est accompagné d'une légende dont la forme varie de la simple nomination – « les deux grands-pères », « les deux grands-mères », « la sœur du père : elle fut seule toute sa vie » – en passant par des formules métaphoriques – « La demande d'amour », « Détresse : la conférence », « Ennui : la table ronde » – aux phrases entières, des microanalyses des images qui tentent de rendre visible les sentiments qui échappent au regard.

L'auteur descelle son album de famille et aligne les photos pour livrer au spectateur l'illusion qu'il peut s'approcher, aux pas comptés de lui, qu'il arpente d'abord la ville de Bayonne, ses rues, ses parcs, avant d'arriver à la rencontre de l'enfant. Il y a dans l'organisation des clichés un souci évident pour l'ordre chronologique qui n'est contredit que

---

[12] Pour une analyse très ciblée des enjeux de ce roman « impossible » nous renvoyons à l'article de Frédéric Martin-Achard, « 'Le nez collé à la page' : Roland Barthes et le roman du présent », dans *Trans-. Revue de littérature générale et comparée*, n° 3, 2007, « Écrire le présent », URL : www.trans.revues.org/135. [Consulté le 15.10.2013.]

[13] *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 89-90. [Souligné par l'auteur.]

[14] *Ibidem*.

[15] « […]j'ai l'illusion de croire qu'en brisant mon discours, je cesse de discourir imaginairement sur moi-même […]. » *Ibidem*.

[16] Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Éditions Gallimard/ Éditions du Seuil, 1980, p. 11.

par deux photos du narrateur – une avec sa mère, située avant les cartes postales de Bayonne et l'autre représentant l'adolescent dans le jardin, antéposée aux portraits officiels des membres de la famille. Ce type de disposition est conforme aux règles de l'autobiographie et peut créer un récit rétrospectif en images qui ne pose aucun problème d'interprétation aussi longtemps que l'on laisse de côté les légendes. Le passé est tranché, ordonnée en morceaux visuels.[17] Rien ne nous permet de faire *à priori* la différence entre cet album de famille et un autre, quelconque : les postures sont conventionnelles, le cadrage exact, la distance focale est juste, les personnages sont bien conscients de se trouver devant l'appareil et prennent la pose ou regardent directement l'objectif ; les épreuves argentiques s'enchaînent harmonieusement une derrière l'autre, sans générer des tensions. On dirait, avec André Rouille, qu'on assiste, par l'entremise de la photo de famille, à une « rencontre de l'individu avec lui-même »[18], ou bien à la construction presque rousseauiste d'un « moi » « dans toute la vérité de la nature ».[19] Pour Roger-Yves Roche, la question est bien plus compliquée car entre le texte et les illustrations se produisent des phénomènes de médiation et de translation :

> Question retorse, maintenant : que se passe-t-il lorsqu'un auteur n'illustre plus le texte d'un autre mais son texte à lui ? Que se passe-t-il lorsqu'il doit mettre en scène son propre imaginaire tout en faisant semblant de discourir sur un corps (l'écrivain de toujours) qui n'est autre que le sien ? Il se passe d'abord un phénomène de médiation […]. Ensuite, il se passe un phénomène de translation ou de translitération. Il faut d'une part, avoir recours aux images, de préférence aux photographies, pour asseoir le corps du personnage dans la peau d'un écrivain qui a existé (ce sont les quarante premières pages du livre). Et il faut, d'autre part, débarrasser le personnage de ses oripeaux visibles pour le faire entrer dans le régime de l'écriture. Médiation, translitération : nul besoin d'inventer la règle du *Je* qui s'énonce […].[20]

Toutefois, la règle barthienne du « je » s'invente d'elle même grâce aux légendes et notes explicatives qui dynamitent le régime référentiel des photos et instaurent des clivages entre la personne qui écrit et le personnage photographié.

Ce système très complexe de correspondances entre la photo, la légende et les bribes de texte prend appui sur le déchirement du « je » en plusieurs personnes grammaticales – « tu », « il » et « vous » – pour former un maelstrom de significations où semble s'engouffrer toute cohérence autobiographique En toute hypothèse, chaque fragment, qu'il soit visuel ou textuel, fait office d'incipit et ouvre à l'in(dé)fini toute interprétation possible. Ne s'agirait-il pas de ce moment d'aphasie que les auteurs vivent inéluctablement devant leur propre reflet,

---

[17] Malgré la cohérence de la structure de cet album, dans *La Chambre claire* Barthes fait jour sur la difficulté d'organiser les images à l'intérieur du livre : « Qui pouvait me guider ? Dès le premier pas, celui du classement (il faut bien classer, si l'on veut constituer un corpus), la Photographie se dérobe. Les répartitions auxquelles on la soumet sont en effet ou bien empiriques (Professionnels/Amateurs), ou bien rhétoriques (Paysages/Objets/Portaits/Nus), ou bien esthétiques (Réalisme/Pictorialisme), de toute manière extérieures à l'objet, sans rapport avec son essence, qui ne peut être (si elle existe) que le Nouveau dont elle a été l'avènement ; car ces classifications pourraient très bien s'appliquer à d'autres formes, anciennes, de représentation. On dirait que la Photographie est inclassable ». *Ibidem*, p. 14-15.

[18] André Rouille, *La Photographie*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 85.

[19] Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*. *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, t. I, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 1020.

[20] Roger Yves-Roche, *Photofictions*. *Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 270. [Souligné par l'auteur.]

d'une défaillance du langage qui, selon Georges Didi-Huberman serait « non supprimé par la dimension visuelle de l'image, mais remis en question, interloqué, suspendu », sachant que « chaque *voir* met en question et remet en jeu tout un *savoir*, voire tout le savoir » [21] ?

La couverture originale du volume, datant de 1975, semble confirmer cette hypothèse. Ce dispositif spéculaire qui contredit le format consacré des volumes de la collection est composé d'un dessin de Barthes imprimé à bords perdus, représentant quelques lignes de couleurs différentes zigzaguant sur toute la surface qui leur est affectée. Sur ce support on retrouve le nom de l'auteur en lettres capitales, précédé par son prénom en minuscules, d'une couleur moins visible par rapport au nom. A cet assemblage fait suite « Roland Barthes » et en bas de la couverture, le titre de la collection « Écrivains de toujours » et le sigle visuel sous la forme de la lettre « m » calligraphiée de manière à former un œil. [22]

À première vue, la couverture est très proche de celle d'un catalogue d'exposition, effet produit par la présence du logogramme de Barthes. Cette superposition du texte à l'image resterait sans écho si Barthes n'avait pas inclus d'autres dessins de même type dans le volume, composant un corpus de logogrammes qui par l'absence spécifique du signifié contredisent toute forme d'écriture. Le logogramme, comme négation du texte, amorce une visibilité illisible, la forme sans sens, dont la seule signification est celle de mimer la trace écrite afin de la vider de son contenu. Ainsi, le nom de l'auteur n'est plus le garant de la compréhension du texte, il reste seulement une forme d'ancrage dans le réel et garantit de manière conventionnelle l'appartenance de ce livre à l'œuvre barthienne. Le nom de l'auteur reste en fin de compte le pur signe d'une origine de l'écriture, un autre jeu avec les conventions.[23] Au niveau des contraintes topiques et typographiques propres au livre en tant qu'objet, postulant qu'une couverture doit contenir, dans l'ordre suivant, le nom de l'auteur, le titre, le sous-titre, la mention de l'éditeur et de la collection[24], on remarque la fusion de deux premières catégories sous l'aspect d'un nom-titre formé par la réduplication du nom et du prénom de l'auteur. En effet, il est presque impossible de discerner dans *Roland Barthes par Roland Barthes* une tension entre le titre et le nom de l'auteur, tant ce dernier semble s'être propagé au-delà des limites qui lui sont normalement assignées. La formule revêt de la biographie et non pas de l'œuvre littéraire. Dans le cas particulier de Barthes, celle-ci semble jouer sur la forme biographique – une personnalité vue par une autre – et sur le contenu autobiographique – une seule instance raconte sa propre histoire. Malgré cette double présence nominale, la fusion de ces deux instances du récit est impossible. Comme dans un jeu de miroirs, celui qui écrit n'est pas identique à celui sur lequel on écrit. Le clivage est manifeste aussi dans l'oscillation entre le récit autodiégétique et celui hétérodiégétique. De point de vue symbolique le nom propre se fait livre, ce qui n'empêche pas Barthes de se livrer sous le couvert des identités

[21] Georges Didi-Huberman, « La condition de l'image », entretien avec Frédéric Lambert et François Niney, dans *Médiamorphoses*, n° 22, 2008, p. 6-7. [Souligné par l'auteur.]
[22] Le sigle « m » indique le titre de la nouvelle collection « Microcosme » lancée en 1956 afin de réunir « Écrivains de toujours », « Petite planète », « Maîtres spirituels », « Solfèges » et « Le temps qui court ». *Cf.* Vincent Debaene, *op. cit.* et Anne Herschberg Pierrot, « Lexique d'auteur et miroir encyclopédique », *op. cit.*
[23] Cependant, chez Barthes ce jeu n'est pas exempt d'une certaine dimension jubilatoire. Dans « Noms propres » l'auteur dresse un inventaire de noms dont les sonorités font naître chez lui le désir érotique.
[24] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.

grammaticales incompatibles en apparence.[25] « Roland Barthes » est pris ici au deuxième degré : il représente à la fois le nom de l'auteur et le titre du livre. On ne peut que deviner si l'éponymie qui se trouve à la base du titre se propage du nom de l'auteur vers le livre ou inversement, dans une logique purement structuraliste, c'est le texte et l'écriture qui forment l'auteur, donc c'est le livre qui donne son nom à l'auteur. Barthes l'admet d'ailleurs dans « La Coïncidence » lorsqu'il avoue ne pas chercher à se « *restaurer* »[26], renonçant à la « poursuite épuisante d'un ancien morceau de [lui]-même »[27], et refusant l'imitation pour se « confie[r] à la nomination ».[28]

Donner à voir un « texte » qui ne peut pas être lu puisqu'il est dépourvu de signification – le logogramme –, mais qui reste ouvert, par contre, à toute interprétation possible, apposer sur lui la marque d'une autorité représentée par le nom de l'auteur, un nom dupliqué qui abolit le titre de l'œuvre et finit par perdre de son unicité et de sa fonction institutionnelle (classer le texte à l'intérieur d'un champ sémiotique précis), déjouer les codes génériques de la biographie et de l'autobiographie, représentent autant de stratégies qui font de la couverture un dispositif iconotextuel.[29] Il ne fait pas jour uniquement sur la diversité des rapports possibles entre texte et image mais annonce ce que sera le contenu de ce livre composé de fragments et d'images, lieu d'une confession qui abolit la dictature du « je » pour préférer le régime moins contraignant du point de vue référentiel du « tu » et du « il ». De la même façon, il entame un questionnement sur la capacité de l'image de participer de façon décisive au débat théorique issu et mené sur terrain littéraire. En fin de compte, par l'imbrication solide du texte à l'image, la couverture peut être considérée un méta-inconotexte qui se propose comme le vrai titre du livre, ce que représente déjà une innovation à l'intérieur du monde de l'édition littéraire pour le grand public.[30]

---

[25] Cette stratégie choisie par l'éditeur avec le concours du directeur de la collection et de Barthes lui-même fait écho à la mort de l'auteur annoncée quelques années auparavant. Parmi les manuscrits et les dessins entrés dans la collection de la Bibliothèque Nationale de France en janvier 2011 se trouve une maquette de couverture réalisée par l'auteur et comprenant le dessin, le nom en majuscules et la disposition particulière du prénom et de « roland barthes » sous BARTHES. *Cf.* Anne Herschberg Pierrot, « Les manuscrits de *Roland Barthes par Roland Barthes*, style et genèse », dans *Genesis. Manuscrits, recherche, invention*, n°19, « Roland Barthes », Paris, Éditions Jean Michel Place, 2002, p. 205.

[26] *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 59. [Souligné par l'auteur.]

[27] *Ibidem*.

[28] *Ibidem.*

[29] Selon Alain Montandon « [l]e terme iconotexte désigne une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable ». Le spectateur sera obligé de prendre en considération les deux éléments simultanément sans passer de l'un à l'autre, ce qui entrainera une dislocation de la lecture et la perte des significations spécifiquement inconotextuelles. (Alain Montandon, « Introduction », dans Alain Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Orphys, 1990, p. 6). Pour Michael Nerlich l'iconotexte est une « unité indissoluble de texte(s) et d'image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont pas de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un livre.» (Michael Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Évelyne Sinassamy », dans Alain Montandon (éd.), *op. cit.*, p. 255.)

[30] La coprésence du texte et de l'image sur la couverture ou à l'intérieur d'un livre n'est pas une pratique nouvelle. Des enluminures du Moyen Âge aux albums contemporains, en passant par les livres de luxe pour les bibliophiles, l'image, quelle que soit sa forme – dessin, peinture, illustration, photographie, frontispice, vignette, cul-de-lampe, etc. – apporte un supplément de sens au texte écrit. Pourtant, les tensions et les conflits entre les deux sont moins évidents et moins exploités avant le XX^{e} siècle. La subversion du texte par l'image et vice-versa, évidente sur la couverture du volume de Barthes et est le résultat de l'évolution d'autres genres intericoniques comme le roman-photo et l'album, dont *Roland Barthes par Roland Barthes* semble se revendiquer, malgré les diatribes que le théoricien lance contre ces produits « de la sous-culture de

Aux antipodes du nom et de l'iconographie familiale se situent toujours les dessins de Barthes, ses logogrammes en couleur ou à l'encre de chine. Ces graphies fantasmagoriques qui parasitent l'écriture, peu nombreuses d'ailleurs, sont éparpillées partout dans le volume. On en retrouve avant l'album de famille, vers le milieu du livre et surtout à la fin comme si l'écriture avait retrouve au terme de ce retour vers elle-même son aura sibylline. Les légendes de deux dernières – « La graphie pour rien… »[31], «…ou le signifiant sans signifié »[32] – synthétisent leur essence ignorant les effets : le griffonnage est une sublimation de l'écriture, une forme inconsciente et secrète du texte ou encore une métaphore du « moi » barthien, signifiant à la recherche d'un signifié. Les pseudo-graphies piègent le regard et le langage (on a toujours l'impression que c'est une écriture en langue étrangère) car elles sont un message sans code propre qui bruissent une parole secrète, indéchiffrable. Par conséquent, le dessin sans langage nous fait éprouver la même stupeur que celle ressentie par l'auteur devant son visage d'enfant : « l'envers noir de moi-même »[33].

Les rééditions plus récentes modifient cette couverture initiale choisie par l'auteur et remplacent le logogramme par un portrait photographique de Barthes. Avant même d'ouvrir le volume, le lecteur peut se rendre compte de la présence d'un pacte autobiographique plus orthodoxe que celui lejeunien, possible par la transformation du titre en nom propre : la préposition « par » (*par Roland Barthes*) atteste l'identité de nom entre personnage, narrateur et auteur (*Roland Barthes*) et suggère en subsidiaire la résistance du Sujet à l'homologie.

Élément souvent ignoré par les critiques et les lecteurs, la photo semble avoir migré de la quatrième de couverture, où elle était conventionnellement assignée, vers le début du livre. Après la publication de *La Chambre claire* et de plusieurs articles sur l'image photographique et publicitaire, on suppose que cette décision s'est imposée en quelque sorte naturellement à l'éditeur, vu que Barthes était désormais non seulement un théoricien littéraire mais également un théoricien de l'image, et que sa figure était sinon omniprésente, au moins reconnue dans les médias de l'époque. Outre la stratégie publicitaire, la reproduction du portait sur la couverture du livre redouble l'effet spéculaire déjà amorcé par l'inscription en double du nom propre. Le visage accolé au nom, renforce la dimension autobiographique du récit et la place au premier plan, déréalisant la stratégie instituée par l'emploi du logogramme de l'édition princeps et diminue la portée biographique qui reste toutefois présente dans le nom-titre. De surcroît, le portrait de l'auteur anticipe le corpus de photos de famille qui occupent la première partie du volume. Pourtant, cette novelle couverture et celle initiale partagent deux éléments communs : l'emploi des nuances de couleur contrastantes pour la deuxième occurrence du nom et l'emploi des caractères de tailles différentes (le jeu majuscule-minuscule étant éliminé des certaines rééditions, surtout dans les éditions de poche), marquant la non-identité des deux formes nominales, apparemment identiques.

Construite sur le modèle des livres ou des albums d'art dont les jaquettes illustrées permettent de se faire une idée sur leur contenu, évitant l'austérité graphique des collections

---

consommation » dans *L'Obvie et l'obtus*. *Cf.* Jan Baetens, *Pour le Roman-photo*, Louvain, Les Impressions Nouvelles, 2010. Pour une histoire des relations texte-image voir Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion 1995.

[31] *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 163.

[32] *Ibidem*, p. 169.

[33] *Ibidem*, p. 28.

traditionnelles de la maison Seuil, la couverture soulève une série des questions : en quelle qualité Barthes parle-t-il de lui-même ? Qui est le premier Barthes ? et le deuxième ? Quel rapport référentiel existe-t-il entre les deux noms et le portrait présenté ?

La rhétorique de cette image, pour paraphraser le titre célèbre d'un article de l'auteur[34], suppose deux codes, profondément chevillés l'un à l'autre. Le premier c'est le code commercial qui a comme but d'attirer l'attention du consommateur sur le produit et de susciter sa curiosité. À ce niveau on vise à la fois le lecteur averti, pour lequel le nom de Barthes est synonyme de la sémiologie et de la subversion théorique, et le lecteur avide de confessions et récits autobiographiques. Le deuxième code, qui vient déjouer le premier, est de nature sémiotique. Selon ses lois, la réduplication du nom propre, la double affirmation, pourrait communiquer une négation : ce n'est pas de Barthes qu'il s'agit dans cet ouvrage, mais d'un simulacre, d'un faux-semblant. Louis Marin s'exprime sur cet aspect et insiste sur l'écart entre les deux instances nominales qui forment le titre : « le redoublement de l'instance du nom de la marque d'identification sociale dans le titre du livre creuse une distance entre celui qui écrit et la matière de son écriture ».[35]

Pour répondre aux questions énoncées antérieurement, il faut revenir toujours au statut de l'image chez Barthes. Comme « attestation de présence »[36] d'un référent, la photo semble affirmer clairement que ce « moi » dont il est question dans ce livre a existe ou existe encore et que corps et nom propre forment une entité indissoluble, visible, directement perceptible avant même d'être lisible. Pourtant, la lecture du texte de *Roland Barthes par Roland Barthes* nous acheminera plutôt vers le constat contraire. L'écriture décompose, pièce par pièce, cette unité initiale et l'expose sous la forme des fiches ordonnées alphabétiquement. Le corps visible sur la couverture se laisse transporté, métamorphosé par le langage en une présence fictionnelle, or, une fois entré dans le domaine de la littérature, le « moi » ne pourra jamais s'avancer vers le monde, ni vers le lecteur. Il ne lui reste qu'à simuler l'approche, indiquant à découvert cette défaillance de l'image et du langage, tout comme la couverture mime l'identité entre le nom et l'image.

Si le portrait photographique est un miroir qui capte dans sa fixité l'instant décisif, l'apparence figée et en même temps l'essence d'une personnalité, pour Barthes, le tain du miroir est tamisé par l'écriture. Lorsqu'il prend la décision de s'exprimer sur lui-même, il est conscient de l'impossibilité de donner à lire son identité à la manière d'une photo qui donne à voir un visage. Il sait que le langage n'arrivera jamais à renfermer aucune forme de vérité et prenant en charge, par conséquent, cette déficience de la parole, il l'amplifiera jusqu'à faire de son visage un *analogon* de l'identité, un être figuratif. Dans les portraits, Barthes ne retrouve point son visage que déformé, mis à distance, impossible à assumer et le regarde comme s'il appartenait à quelqu'un d'autre, au « personnage du roman »[37], ce « il » qui ponctue le texte, situé indubitablement sous le régime de l'Imaginaire. Celui-ci est toujours associé au plaisir et à la séduction sans pourtant ouvrir la voie à la Jouissance. Se voir comme un autre, s'écrire de

[34] *Cf.* Roland Barthes, « La rhétorique de l'image » [1964], dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 25-42.
[35] Louis Marin, *L'Écriture de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 4.
[36] Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*
[37] Barthes place sur la première page du volume un avertissement : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ». *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 5.

biais pour différer à l'infini le moment où l'on pourrait affirmer « c'est moi » constituent pourtant les seules formules autobiographiques possibles :

> Ayant accepté d'écrire sur « lui », il ne pouvait énoncer que ce qui lui appartient en propre : non pas le Symbolique, la Jouissance, mais le Miroir : les modes variés, échelonnés, reportés, toujours décevants, sous lesquels *il s'imagine*, ou encore (c'est la même chose) : sous lesquels *il veut être aimé*.[38]

Grâce à ces multiples références textuelles et iconiques, le livre de Barthes se présente comme le point nodal des influences qui traversent la culture de la seconde moitié du XX^e^ siècle. Le narrateur ne choisit jamais entre littérature, théorie et photographie mais met tous les arts en présence, orchestrant leur rencontre et les tensions qui se produisent. Le format de *Roland Barthes par Roland Barthes* est très semblable à quelques œuvres d'art conceptuel des années 70, construites sur le même principe : une ou plusieurs photos sont mises dans un cadre à côté d'une ou plusieurs pages dactylographiées, produisant l'effet d'une planche typographique ou d'une maquette de livre. Il s'agit notamment des *Pièces Variables* de Douglas Huebler qui proposent un va-et-vient permanent entre le temps et l'espace, l'image et le texte, comme *Variable Piece No. 70 :1971 (In Process), Global* et des feuillets de texte de Robert Barry, accrochés aux cimaises des galeries berlinoises en 1971, intitulés simplement *29 pieces as of June 7 1971*. Barthes est à son tour source d'inspiration pour le groupe londonien Art & Language qui produira en 1972 un *Index 001* composé de plusieurs classeurs à tiroirs installés dans une salle d'expositions, qui renferment les textes publiés ou inédits des membres du groupe, tandis que les murs de la pièce sont tapissés de papiers sur lesquels les artistes ont indexé les citations qui constellent leurs écrits. Œuvre éphémère et difficilement consultable (on a du mal à imaginer un spectateur qui ait le temps et la patience de lire toutes les fiches), l'*Index 001* rappelle le grand fichier de Barthes, sa passion pour le fragment, son statut de théoricien du texte et de l'intertexte et, par la forme monumentale des classeurs à tiroirs, la solidité d'une pensée qui archive à la manière d'une encyclopédie personnelle, une partie du savoir de l'humanité.

La poétique visuelle barthienne passe également par des références cinématographiques très subtiles qui se décèlent au niveau des techniques choisies par l'auteur. Le montage texte-image escamote le statut classique de l'écrivain et côtoie celui de réalisateur : l'album familial forme une suite de décors qui restent en arrière-plan du texte fragmentaire pendant la lecture, tandis que les légendes rendent audible la voix de Barthes commentant chacun des clichés. Nul doute que le théoricien a mis ainsi à profit ses recherches sur le cinéma, entamées pendant les années 60, qui culminent avec les articles publiés une décennie plus tard dans *Les Cahiers du Cinéma*[39], dans lesquels il se penche sur le rôle du photogramme, un « artefact majeur »[40] qui « modifie et subjectivise le rythme du

[38] Roland Barthes, « Barthes puissance trois » [1975], dans *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens,* tome IV, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 776. [Souligné par l'auteur.]

[39] Le plus important est « Le Troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein » publié dans *Les Cahiers du Cinéma*, n° 222, 1970, repris dans *L'Obvie et l'obtus*. *Essais critiques III*, *op. cit.*

[40] *Ibidem*, p. 34.

visionnement »[41], permettant au spectateur re-voir le film dans un autre rythme et de le parcourir d'une manière tabulaire, image par image.

L'iconographie barthienne sera par conséquent composée d'une multitude de photogrammes extraits d'un film fantasmatique, accompagnées chacune d'un fragment en voix-*off* qui l'« embraye » dans la réalité de l'enfance et de la jeunesse de Barthes. Est-on pour autant en droit de considérer que la photographie est en mesure de contredire le discours autobiographique hétérodiégétique ? L'histoire racontée en *off* relève pour les spécialistes du cinéma d'un « lieu imaginaire »[42], situé à l'extérieur de la situation présentée sur l'écran (l'imaginaire du lecteur dans ce cas), émanant d'un corps spectral, ubiquitaire et omniscient. Il semble donc plus approprié de soutenir que l'image et l'écriture relèvent les deux, malgré le leurre de la forme autobiographique et en dépit du pacte signé sur la couverture, d'une autobiographie conceptuelle et en même temps d'une autobiographie du concept central chez Barthes, le « moi ».

Orchestrant photos et illustrations, le volume s'offre en même temps au regard en tant qu'objet artistique ou de contemplation. L'éclatement de toute formule et structure traditionnelles donne naissance à un Barthes autre, une entité hybride qui synthétise à la fois la disparition de l'Auteur et sa résurrection, qui annonce que ce « moi » qui métabolise la portée déconstructiviste de l'ouvrage est une figure imaginée. Tous les fragments qui composent *Roland Barthes par Roland Barthes*, qu'il s'agisse de photos ou de texte, entretiennent l'illusion référentielle révélée par la couverture : d'un côté l'image se décompose dans une lecture négative de ses éléments, effectuée dans la légende et de l'autre, l'écriture fragmentaire, la fiche, aspire à la netteté d'une image photographique. En fin de compte, le sujet qui s'y montre n'est plus à envisager de manière classique comme une entité séparée de l'objet, demeurant coincée dans sa position épistémologique forte, mais vivant en fusion avec une image qui, à en croire Magritte et Broodthaers[43], « trahit toujours ce qu'elle figure ».[44] Ce faisant, le sémiologue ouvre à l'intérieur du genre littéraire une sorte de brèche où pourrait s'inscrire la formule d'un jeu libre du « je », d'une écriture, non pas de soi mais de la résistance à soi, illustrée en permanence par les images – qui deviennent aussitôt fantomatiques – de l'identité perdue ou impossible à atteindre.

Bibliographie

BARTHES, Roland, *Roland Barthes* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995, 169 p.

[41] Charlotte Garson, « Roland Barthes : voix-*off* du cinéma : *inclusum labor ilustrat* », dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 4, 2002, « Roland Barthes », p. 78.
[42] Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1982, p. 10.
[43] Pour une étude des rapports entre *La Trahison des images* (1929) de René Magritte et *Pense-Bête* de Marcel Broodthaers (1964) voir Denis Laoureux, « Broodthaers, poète » dans Rodica Lascu-Pop, Éric Levéel (éds.), *L'Art en toutes lettres. Écrits d'artistes francophones et roumains*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Ştiință, coll. « belgica.ro », 2013, p. 50-58.
[44] Annie Mavrakis, *La Figure du monde. Pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 257.

BARTHES, Roland, « Barthes puissance trois » [1975], dans *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens*, tome IV, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 775 -777.
BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Éditions Gallimard/ Éditions du Seuil, 1980, 310 p.
DIDI-HUBERMAN, Georges, « La condition des images », entretien avec Frédéric Lambert et François Niney, *Médiamorphoses*, n° 22, 2008, p. 6-18.
DUBOIS, Philippe, « Barthes et l'image », *The French Review*, n° 4, vol. LXXII, mars 1999, p. 676-686.
GARSON, Charlotte, « Roland Barthes, *voix-off* du cinéma : *inclusum labor ilustrat* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 4, 2002, « Sur Barthes », p. 73-92.
GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, 389 p.
GIL, Marie, *Roland Barthes : au lieu de la vie*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2012, 563 p.
HERSCHBERG-PIERROT, Anne, « Les manuscrits de *Roland Barthes par Roland Barthes*, style et genèse », *Genesis, manuscrits, recherche, invention*, n°19, « Roland Barthes », Paris, Jean Michel Place, 2002, p. 191-215.
HERSCHBERG-PIERROT, Anne, « Lexique d'auteur et miroir encyclopédique », *Recherches & Travaux*, n° 75, 2009, URL : http://recherchestravaux.revues.org/index370.html.
MARIN, Louis, *L'Écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 167 p.
MARTIN-ACHARD, Frédéric, « 'Le nez collé à la page' : Roland Barthes et le roman du présent », dans *Trans-. Revue de littérature générale et comparée*, n° 3, 2007, « Écrire le présent ». URL : www.trans.revues.org/135.
MONTANDON, Alain (éd.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, 214 p.
NACHTERGAEL, Magali, « Vers l'autobiographie *New Look* de Roland Barthes. Photographies, scénographie er réflexivité théorique », *Image [&] Narrative*, n° 4, vol. XIII, 2012, p. 112-128.
ROCHE, Roger-Yves, *Photofictions. Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 315 p.
SCHRAENEN, Guy, *D'une œuvre l'autre : le livre d'artiste dans l'art contemporain,* Musée Royal de Mariemont, 1996, 199 p.

PAUL ZARIFOPOL AND THE CRISIS OF MODERNITY

Andreea MIRONESCU, Scientific Researcher, PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The Romanian essayist Paul Zarifopol (1874-1934) was an acid reporter of his own time, both skeptical towards the "modern" expressions of a new way of life and opposed to the conservative ideals of the "classical" ways. His main topic, we argue, is the crisis in which modern man finds himself imersed. Zarifopol's approach is particularly innovative, since it traces the genealogy of this crisis back to the age of French neoclassicism, in the XVIIth century. The "anticlassical" Zarifopol does not see in the classical age a harmonic world model that might successfully be opposed to the modern relativism and nihilism. In his view, the great classics of the post-Montaigne period go through an intense "crisis of style" – an ambivalent concept that the essayist defines both as a rhetorical matter and a moral reality. By tracing the origins of the crisis of style so many centuries ago, Paul Zarifopol reconfigures the antinomy between the "classical" and the "contemporary" man: in fact, the crisis f modernity starts with the classics.

Keywords: Romanian literature, essay theory, crisis, criticism of modernity

Încă din 1915, când publică o suită de foiletoane în „Cronica" condusă de Tudor Arghezi, chestiunea clasicilor este una dintre temele-nucleu în eseurile lui Paul Zarifopol despre utopia modernității. Desigur, nu este vorba despre modernitatea exclusiv literară, aşa cum o demonstrează şi antinomia între cele două tipuri, omul vechi (clasic) *versus* omul nou (modern), recurentă în scrisul lui Zarifopol. Cu toate acestea, majoritatea exegeților pun problema clasicilor la Zarifopol în termeni exclusiv literari. Criticul Nicolae Manolescu, de pildă, argumentează modernismul acestuia în următorii termeni: „Vocația modernității se traduce la el nu doar prin pasiunea pentru ‚arta literară' ca supremă expresie, ci şi prin încredințarea că ‚timpul omoară orice creație intelectuală, în total sau în parte', cum scrie în eseul intitulat *Clasicii*"[1]. Modernismul lui Zarifopol ar fi, aşadar, unul actualist, un efect de perspectivă dat de o „neistorică viziune" – perspectiva tipică, observă Manolescu, a moderniştilor. De aceeaşi părere se arătase Mircea Muthu, afirmând în studiul despre Zarifopol că, deşi anticlasicismul său „contradictoriu" nu s-a transformat într-un sistem, precum cel lovinescian, „modul cum se manifestă este un semn de modernitate, criticul frizând chiar iconoclasmul întâlnit doar în avangardismul contemporan"[2]. Însă, în ciuda încercărilor de a-l explicita din unghiul de vedere al modernismului literar, aşa numitul „anticlasicism" (pe care G. Călinescu îl consideră, alături de scepticism, principiul generator al criticii lui Zarifopol, una „sceptică şi anticlasică") rămâne unul dintre capetele de acuzare împotriva lui Zarifopol sau, oricum, un punct de dispută între critici.

Lucrarea de față pleacă de la ipoteza că nu pe acest palier, al judecăților critice despre literatură, trebuie căutate rațiunile „anticlasicismului" profesat de Paul Zarifopol. Pentru

[1] Nicolae Manolescu, *Istoria literaturii române: 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008, p. 796.
[2] Mircea Muthu, *Paul Zarifopol: între fragment şi construcție*, Bucureşti, Editura Albatros, 1982, p. 92.

autorul *Încercărilor de precizie literară,* volum care adună cele mai multe dintre temele franceze, „clasicii" nu sunt un termen al ecuației de critică a publicului larg, nici o „problemă intimă națională a vieții literare franceze" sau un capitol din istoria stilului, deşi toate cele trei câmpuri de referință sunt prezente în eseistica sa. Clasicii sunt o „problemă" din câmpul literar şi estetica receptării, dar, totodată, sunt mai mult decât atât. Clasicii sunt primii moderni care au problematizat estetica, la un nivel primitiv, retoric şi gramatical, însă cu o pasiune încăpățânată care a transformat-o într-o chestiune de onoare a vieții literare franceze. Clasicii – artiştii şi publicul lor de la curte – sunt în primul rând copii ai vremii lor, adică oameni ai timpurilor moderne. Clasicii încearcă să împace teatrul de societate cu regulile tragediei aristotelice, aşa cum face Corneille, dar şi să potrivească estetica socială a bunei-cuviințe cu estetica literară, şi invers. Astfel judecate, tragediile lui Racine oferă nici mai mult nici mai puțin decât „perfectul *savoir-vivre* în situații tragice"[3]. Clasicii fac din artificialitate o artă, ascunzându-şi sufletul natural sub învelişul sufletului social, fapt observat de ascuțitul La Rochefoucauld. Clasicii sunt oameni care se înşală în permanență pe ei înşişi, dar cred în utopia comunicării fără rest. Pentru Zarifopol, nu încape îndoială, criza omului modern începe cu clasicii. Şi noua epocă, aşa cum observă teoreticienii eseului referindu-se la secolul postmontaignian, va avea ca fundament iritabilitatea subiectului sceptic. Însă această iritabilitate modernă, precum cea manifestată, de pildă, de La Rochefoucauld, trebuie să înfrunte în permanență ceea ce T. W. Adorno numea „falsa societate".

Unul dintre primele eseuri pe care Paul Zarifopol îl dedică chestiunii clasicilor este *Pentru explicarea lui La Rochefoucauld*, studiu de „anatomie sufletească" publicat în 1920 în „Viața românească", dar al cărui „laborator" datează probabil din perioada germană. Subiectul clasicismului francez, care îi traversează prin nebănuite filiații şi analogii întreaga operă, îl preocupă pe Zarifopol mai cu seamă în anii douăzeci, când lucrează cu intermitențe la un alt eseu pivot, *Molière şi gustul clasic*, pe care îl publică abia în 1926, deşi îl începuse în 1920. Mai important este însă faptul că acum Zarifopol adună note pentru o carte, mai exact pentru „un fel de *Prolegomena*" care să urmărească „formarea unui stil, şi, cât să poate, explicarea lui din istoria socială, special în legătură cu moartea civilizației feodale şi naşterea celei burgheze"[4].

Două lucruri mi se par demne de menționat plecând de la această mărturisire epistolară către G. Ibrăileanu: mai întâi, faptul că Zarifopol are în atenție dubla descendență – estetică şi socială – a doctrinei clasice, clădită pe fundamentele aristotelice (prin medierea comentatorilor italieni) de către reprezentanții unei clase sociale (curtenii, mai mult sau mai puțin „aristocrați" după extracție şi neapărat burghezi prin educație). Apoi, faptul că „estetica socială" (cum o numeşte Zarifopol) şi estetica literară sunt intercorelate, întâlnindu-se în grija societății de secol XVII pentru *les bienséances*. Celebrarea pedagogică a comediei lui Molière, ca şi a întregii literaturi clasice arată, pentru Zarifopol, cât de mult *les bienséances* fac parte din chiar temelia clasicismului. „Estetica clasicistă s-a născut într-o societate care părea că se miră încă singură de cultura ei"[5] – observă acesta despre publicul lui Molière. „Era o lume naiv mulțumită şi pare că surprinsă de aspectul ei estetic şi intelectual; o simțim bine

[3] Paul Zarifopol, *Molière şi gustul clasic*, în *Pentru arta literară* I, Bucureşti, 1971, p. 518. Prescurtat în continuare PAL I 1971.
[4] Scrisoare din 27.XI. 1920 către G. Ibrăileanu, în *Paul Zarifopol în corespondență*, Bucureşti, 1988, p. 144.
[5] Paul Zarifopol, *Molière şi gustul clasic*, PAL I 1971, p. 518.

că se oglindea păunindu-se, speriată cu deliciu de eleganţele pe care le descoperea la fiece nouă încercare de atitudini literare ori sociale, grațios civilizate”[6]. Întronarea unei „bune creşteri strict legiferate”, atât în literatură cât şi în viaţa individuală, duce tocmai către ceea ce Zarifopol va numi, în eseistica sa din *Registrul ideilor gingaşe*, grimasă. Prin atenţia pe care o acordă acestor chestiuni de anatomie sufletească şi socială, *Pentru explicarea lui La Rochefoucauld* rămâne un cap de operă, chiar dacă *Prolegomenele* la clasicism proiectate în anii 20 se vor „topi” în eseurile antologate paisprezece ani mai târziu sub un titlu înşelător precum *Încercări de precizie literară*.

Noutatea gândirii suspicioase a lui La Rochefoucauld constă, aşa cum o înţelege Paul Zarifopol, în analiza omului în cadrul vieţii sociale, însă nu la nivelul situaţiilor tipice, precum cele din teatrul de societate cu intrigi burgheze previzibile, cum face de pildă Molière. Pe contele din secolul al XVII-lea îl preocupă, ca şi pe Zarifopol, felul în care viaţa în societate acaparează, modelează, siluieşte „sufletul natural” al individului, impunându-i să se retragă în spatele eului social. După la Rochefoucauld, explică Zarifopol, singurul sentiment stabil este dragostea de sine, din care izvorăsc multe dintre virtuţile consacrate („Interesul pune în mişcare şi virtuţile, şi viciile” – scrie moralistul francez). Dorinţa de a plăcea – va observa Zarifopol într-un alt eseu, *Valori umane* (1927) – este de la sine înţeleasă, dar actele de realizare a acestei dorinţe sunt rare şi calitativ inferioare. Din „contrazicerea radicală şi caraghioasă între aşteptarea apriorică de a fi plăcuţi, subînţeleasă în orice atitudine şi voinţă socială, şi neglijarea grosolană a tehnicii în stare a satisface această aşteptare”[7], izvorăşte profunda nefericire a omului modern. Înşelând pe alţii în privinţa caracterului său, din dorinţa naturală, instinctivă, de a fi plăcut, omul se înşală şi pe el însuşi. Lumea e plină de „mutre”, de imitaţie, stângăcie, falsitate, manifestări adesea involuntare: „Omul nu poate fi fără să imite, şi în orice imitaţie este ceva falş şi stângaci. De multe ori, imitaţia se face fără ştiinţă. Mai nimeni nu-i în stare să urmeze în totul naturii sale, mai toţi îşi părăsesc propriile daruri naturale pentru a încerca să-şi ia altele; prin aceasta se realizează doar un maximum de ridicul, căci nu poate fi omul niciodată aşa ridicul prin calităţile fireşti decât prin acele pe care se preface că le are”[8]. Tot lui La Rochefoucauld îi atribuie Zarifopol ideea, care apare în diverse contexte (ca, de pildă, în eseul *Cultură şi grimasă*, 1927), că imitaţia şi exemplul sunt inevitabile în procesul civilizaţiei. Însă naturalizarea celor câştigate prin imitaţie este un proces anevoios, ce presupune modelarea cât mai imperceptibilă a „calităţilor naturale”. Cultivarea, scrie Zarifopol în *Cultură şi grimasă,* „începe prin cabotinism [...] şi pentru unele categorii de fapte, majoritatea oamenilor se opreşte definitiv la acel cabotinism iniţial”[9]. În tinereţe, „poza este un atribut absolut”, însă naturalizarea achiziţiilor sociale şi culturale este esenţială pentru ca poza să nu se transforme în grimasă.

Însă raporturile dintre „sufletul natural” şi „sufletul social” sunt complicate. Zarifopol diagnostichează de pe poziţii psihologiste o radicală şi imediată „opoziţie între eu şi restul lumii”, opoziţie care fundează însăşi existenţa subiectului: „în forma lui neanalizată şi cea mai primară, în care adică voinţa şi afectele iau imediată conştiinţă de sine, subiectul are pentru el

[6] *Ibidem.*
[7] Paul Zarifopol, *Valori umane*, în *Pentru arta literară* I, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997, p. 22. Prescurtat în continuare PAL I 1997.
[8] *Pentru explicarea lui La Rochefoucauld*, p. 486.
[9] Paul Zarifopol, *Cultură şi grimasă,* PAL I 1997, p. 87.

însuşi un înţeles unic, imediat şi indiscutabil”[10]. Un astfel de egoism primar al subiectului individual face ca între „eu” şi ceilalţi (societate) să se instaureze o relaţie apriorică de antiteză: societatea nu poate să însemne, în acest caz, decât: „toţi oamenii minus Eu”, axiomă care îşi păstrează valoarea de adevăr pentru fiecare individ luat separat. Această opoziţie fundamentală creează, peste sufletul natural, „animalic” (care este un „apriori al voinţei primitive şi nealterabile”, „trăind nebăgat în seamă de viaţa curentă a conştiinţei”) o „suprafaţă de atingere şi de apărare, un strat de stări sufleteşti pe care întregul conflict între subiectele umane l-a creat şi-l creează continuu în fiecare dintre ele”[11] – sufletul social. Desigur, de-a lungul vieţii istorice, sufletul natural s-a îmbogăţit prin viaţa socială, însă între cele două entităţi, aflate fatalmente în conflict, se păstrează un echilibru de forţe. „Funcţiunea esenţială şi continuă a sufletului natural este afirmarea proprie”, continuă Zarifopol. „Numai în caz de specială detracare poate şi vrea el să se nege, poate să-şi voiască singur distrugerea”[12].

Ascuţimea *Maximelor* lui La Rochefoucauld vine tocmai din aceea că acesta străpunge sufletul social pentru a-l da la iveală pe cel corespunzător natural. Deşi reprezintă termenul secundar al personalităţii, omul nu poate exista în societate altfel decât prin sufletul social. Din nevoia vitală de a prezenta celuilalt „figurile consacrate ale sufletului social” s-a născut o tehnică a ascunderii sufletului natural care înşală, susţine La Rochefoucauld, şi pe subiectul care o practică. Impulsurile şi motivaţiile sociale apar imediat să le acopere pe cele naturale. „Oamenii sunt vechi”, scrie Zarifopol în eseul *Valori umane*. „Se mulţumesc şi se mândresc cu faptele lor fără să-i preocupe calitatea intimă a spiritului şi sufletul făptuitorului în clipa faptei”[13]. Omul vechi (a se citi omul clasic), se vrea stimat pentru calităţile lui sociale, iar valorile pe care le cunoaşte sunt, la rândul lor, „valori de disciplină, garantate prin idei generale”. Măsura morală este, pentru el, conformitatea fidelă cu normele morale, istoric durabile („Şi era elegant să subliniezi în gest şi în vorbă că ai totdeauna conştiinţă clară de asemenea norme”[14] – precizase Zarifopol cu referire la publicul lui Molière). Idealul omului vechi, conchide Zarifopol, este „figura clară şi statornică a societăţii şi repetarea credincioasă a figurii acesteia în conştiinţa individului”[15]. În sfârşit, spre deosebire de tipul istoric şi psihologic „vechi”, care e prin excelenţă social, „omul nou” (modern) „iubeşte cu exces complicaţia fiinţei adânci” detestând, ca o contra-forţă, *duplicitatea* [s.a.] produsă de conştiinţa mecanizată a principiului datoriei cu care se liniştea deplin morala veche”[16].

Zarifopol prelucrează definiţia moralei „vechi” după Immanuel Kant, care precizează în *Critica raţiunii practice*, în capitolul al III-lea, *Despre mobilurile raţiunii pure practice*, că „moralitatea” sau „valoarea morală” „trebuie să fie situate exclusiv în aceea că acţiunea are loc din datorie, adică numai de dragul legii”[17]. Însă, în acelaşi timp, autorul explicaţiei despre La Rochefoucauld plasează imperativul kantian a împlinirii legii morale pe „hotarele

[10] *Pentru explicarea lui La Rochefoucauld*, p. 492.
[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem*, p. 493.
[13] *Valori umane*, p. 23.
[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem*, p. 24.
[16] *Valori umane*, p. 25.
[17] Immanuel Kant, *Critica raţiunii practice. Întemeierea metafizicii moravurilor*, traducere, studiu introductiv, note de Nicolae Bagdasar, Bucureşti, Editura IRI, 1999, p. 111.

complicate şi mobile" dintre sufletul natural şi sufletul social. Intenţia morală presupune astfel, pe filieră kantiană, „supunerea de bună voie şi din intimă pornire la reguli de acţiune care nu se preocupă deloc de impulsurile noastre imediate şi care, în fapt, cele mai adeseori se împotrivesc direct acestora"[18]. Iar atitudinea morală se împlineşte printr-o „judecată perfect obiectivă", pe care subiectul o aplică „tot atât de exact şi fără cruţare lui însuşi ca şi oricărui alt fenomen din cuprinsul experienţei sale"[19]. Însă, afirmă Zarifopol continuându-l pe La Rochefoucauld, intenţia de a pune în act obiectivitatea morală este influenţată de motive de interes personal, care „se furişează în conştiinţa noastră şi o colorează altfel decât cere principiul căruia dorim a ne închina"[20]. Dacă Immanuel Kant constata că „moravurile rămân supuse la tot felul de pervertiri" câtă vreme le-ar lipsi o metafizică a moravurilor (adică o filosofie „pură", curăţată de tot ce e empiric, care să funcţioneze ca „normă supremă" în judecata morală), La Rochefoucauld urmăreşte în maximele sale tocmai această autosubminare continuă a atitudinii morale prin „intervenţia motivelor egoiste, nepoftite de morală, în judecata morală".

Însă într-un loc din deja-citatul eseu *Valori umane*, Paul Zarifopol menţionează că există atitudini şi fapte „de lux", pe care nu le mai putem numi morale. „Are valoare desăvârşită, are demnitate şi farmec numai ceea ce-i făptuit necesar, neşovăielnic – şi cea mai antipatică şovăire este poate aceea care rezultă din ochirea meschin conştientă a unui principiu de conduită. Ne miroase rău impulsurile care nu sunt impulsuri fatale"[21]. Cum rămâne atunci, cu datoria morală şi imperativul realizării acesteia?

În *Pentru explicarea lui La Rochefoucauld*, Zarifopol aduce precizarea că, într-un loc din *Critica raţiunii practice* „adesea neluat în seamă", Kant spune că realizarea atitudinii morale ca stare de conştiinţă este problematică. Ideea se regăseşte însă şi în prefaţa la *Întemeierea metafizicii moravurilor*, unde Kant admite că a face eficace executarea legii morale apriorice este dificil, „deoarece omul, fiind afectat de atâtea înclinaţii, capabil ce-i drept să conceapă Ideea unei raţiuni pure practice, nu este însă atât de uşor în stare să o facă eficace *in concreto* în purtarea lui"[22]. Şi La Rochefoucauld, crede Zarifopol, priveşte încercările omului de a realiza morala „continuu decepţionat", dovadă stând *Maximele* sale. Şi pentru el – sugerează Zarifopol – morala este o stare tranzitorie, „un drum către o altă stare internă, de o deplină şi autentică superioritate, o altă natură, deci, mai bogată şi mai rafinată[23]. Atitudinea morală are „ceva din nesiguranţa, stângăcia şi rigiditatea parvenitului, care-i prea conştient de silinţele sale pentru a-şi pune de acord fiinţa lui naturală cu situaţia lui exterioară"[24]. „Eficacitatea" (morală) a unei stări de suflet poate fi preţuită pe deplin, continuă Zarifopol, numai când aceasta a pătruns în „structura intimă şi naturală" a sufletului, făcând ca atitudinea morală să fie rezultatul unui impuls „spontaneu" şi „primitiv". Mai mult, dacă legătura între suflete e intensă, cu atât mai puţin intervine nevoia de atitudine morală.

[18] *Pentru explicarea lui La Rochefoucauld*, p. 494.
[19] *Ibidem.*
[20] *Ibidem.*
[21] *Valori umane*, p. 23.
[22] Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, traducere, studiu introductiv, note, index de concepte de Rodica Croitoru, Bucureşti, Editura All, 2008, p. 149.
[23] *Pentru explicarea lui La Rochefoucauld*, p. 495.
[24] *Ibidem.*

Aşadar, pentru Paul Zarifopol, şi poate pentru La Rochefoucauld, atitudinea morală este o stare *tranzitorie*, un drum către o altă stare internă. Pe de altă parte, dacă nu este dezinteresată şi naturalizată, atitudinea morală este o „silință" şi rămâne un gest de parvenit. Care poate fi însă această „altă stare internă" invocată de Zarifopol şi care face nefolositoare încercarea de a realiza practic atitudinea morală?

Trebuie precizat mai întâi că Zarifopol nu îşi propune o critică directă la Kant în domeniul moralei. Însă citatele excerptate din eseul *Valori umane* şi invocate anterior sugerează că acesta nu acceptă universalitatea kantiană a legii morale, şi nici obligativitatea ei. Principiul datoriei (morale) şi conştiința acestui principiu sunt, ele însele, impuse şi îşi pierd, astfel, valoarea. Kant însuşi observă într-un loc nu din *Critica raţiunii practice,* care se ocupă de morală, ci din *Critica facultății de judecare,* mai exact în subcapitolul dedicat *Analiticii frumosului* şi judecății estetice, că „există moravuri (conduită) fără virtute, politețe fără bunăvoință, onorabilitate fără cinste şi aşa mai departe"[25]. „Căci unde vorbeşte legea morală – continuă filozoful – acolo nu mai există obiectiv alegere liberă la ceea ce este de făcut; şi a da dovadă de gust în îndeplinirea ei (sau în aprecierea sa de către alții) este cu totul altceva, decât a îşi manifesta modul moral de gândire: căci acesta conține o poruncă şi creează o trebuință, în timp ce gustul moral se joacă cu obiectele satisfacției, fără să fie dependent de vreunul"[26].

Kant dezvoltă această interesantă paranteză despre „gustul moral" din dorința de a proba o afirmație generală despre gust, pe care îl defineşte ca „facultatea de apreciere a unui obiect sau a unui mod de reprezentare", subliniind că în procesul aprecierii sau ca finalitate a lui nu trebuie să intervină niciun interes. Pentru Paul Zarifopol (şi poate pentru Kant, care face analogia redată mai sus), această judecată „de gust" este valabilă şi în domeniul moralei. Gustul în această accepție, ca „reacție imediată şi infinit profundă totodată, a sensibilității şi a spiritului"[27] reprezintă „organul de judecată" a omului nou. În eseul *Valori umane* Zarifopol afirmă că există oameni care preferă o surpriză neplăcută din partea unui prieten, revoltându-se lăuntric de o atitudine lor folositoare, dar pe care ar surprinde-o ca efect al „mecanizării morale". În critica adusă prin La Rochefoucauld naturii umane, realizarea practică a moralei are, aşa cum am văzut, o anumită rigiditate şi stângăcie. Realizarea atitudinii morale are loc, sugerează Zarifopol, sub impulsul vieții sociale, având întotdeauna în ea ceva interesat, chiar dacă acest interes constă în respectarea unor principii de conduită pozitive, doar din „plăcerea" de a se supune lor. Din moment ce sufletul natural are ca funcțiune „esențială şi continuă" afirmarea proprie, atitudinea morală se realizează, în afara unor cazuri extreme, sub impulsul sufletului social. Însă pentru „omul modern" la care se referă Zarifopol în eseul *Valori umane*, atitudinea morală şi virtutea ar trebui să se realizeze prin „impulsuri fatale", numai această „fatalitate" imprimând valoare faptelor morale. Pe de altă parte, din moment ce judecata morală se bazează pe principii conforme cu un ideal comun, cu obiectivitatea socială, alcătuită din valori istoric durabile, o critică morală a omului ar fi, cel puțin în punctul de plecare, una condusă de prejudecăți.

Probabil astfel de considerente îl determină pe Paul Zarifopol să sugereze, în eseul despre valorile umane citat anterior, că atitudinile morale ar putea sta pe acelaşi plan cu stările

[25] Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, p. 149.
[26] *Ibidem.*
[27] *Valori umane*, p. 25.

contemplative, ambele fiind „atitudini de lux ale voinței", care „deşi presupun viața socială, şi ca antecedent istoric şi ca determinare actuală, au un substrat care nu se subordonează categoriei socialului"[28]. În felul lor de a fi, aceste stări cuprind un moment de autonomie specifică față de constructul social, dar şi față de legea morală, din moment ce nu reprezintă decât „încheierea unei socoteli între tine şi un obiect al experienței tale"[29]. În acest caz, aprobarea şi dezaprobarea nu se mai întemeiază pe o autoritate socială, normată, obiectivă, ci sunt „stări ale spiritului esențial autocratice". Originea specifică şi „răspândirea" acestor stări se găsesc dincolo de experiența practică, eminamente socială, „în misterul spontaneității", mai exact la nivelul unei instanțe pe care Zarifopol o numeşte *eul supraempiric*. Dacă personalitatea este un construct social şi condiționat istoric, eul este în schimb „poziție absolută"; el este „condiția oricărei experiențe". De pe pozițiile acestui nivel al conştiinței, cel al eului supraempiric, vede Paul Zarifopol posibilitatea unei „critici estetice" a omului, atitudine pe care Al. Paleologu o va numi „ontologie contemplativă"[30].

Pentru eul supraempiric, (în momentul când cuprinde prin gândire universul, ca în judecata pascaliană), toate categoriile de fenomene devin „obiecte" în afara unei ierarhii valorice (ierarhia le este impusă de viața socială şi determinările ei istorice). Omul devine şi el „obiect fără aureolă, motiv de contemplare gol de autoritatea cu care-l înconjoară patosul interesat al vieții sociale". De pe aceste poziții poate fi posibilă, finalmente, o critică estetică a omului. Vorbind despre „obiectivitatea estetică" pe care o postulează Paul Zarifopol, Al. Paleologu caracteriza această – să-i spunem – stare ca pe „o atitudine de cunoaştere şi implicit una morală, dar fără observanță şi precepte"[31]. Acest „fără observanță şi precepte" – ambele reprezentând, aşa cum am văzut, atitudini sociale – face loc unei atitudini morale care reprezintă un moment de „autonomie specifică" a eului supraempiric, în care nu doar societatea („restul oamenilor minus Eu"), ci inclusiv propria „persoană socială" devin, cum am văzut, simple „obiecte" între altele ale experienței.

Există un sens latent al acestei dezauratizări a omului, care pentru Zarifopol începe simbolic în opera lui La Rochefoucauld, surprinsă într-o formulă precum „osteneala şi sila, câteodată chiar scârba de om" şi întărită de precizarea că „scârba" nu este una morală, ci „pur estetică"? Cu siguranță că da.

În această lipsă de „obiectivitate" – capacitate de a transforma propria persoană în „obiect" supus judecății – rezidă, în fond, tragismul omului modern, din perioada clasică şi până în societatea postbelică de la începutul secolului XX. Incapacitatea scrutării din interior a propriei figuri sociale, ca şi a tuturor gesturilor personale, de la faptele eroice şi atitudinile morale a căror autenticitate o cântărea La Rochefoucauld, până la micile nimicuri expresive ale fizionomiei, în care se insinuează pe nesimțite spectrul grimasei, reprezintă obiectul criticismului lui Paul Zarifopol. Şi nu este inoportună mențiunea că acesta formulează, cum a arătat discuția dedicată clasicilor, chestiunea autenticității în termenii unei „estetici", şi nu în termenii unei morale. Între estetica naturală (vocația) şi estetica socială (ori, în cazul artiştilor, estetica literară), între caracter şi stil, între temperament şi masca socială, între înclinațiile

[28] *Valori umane*, p. 23.
[29] *Ibidem.*
[30] Al. Paleologu, „Precizări necesare cu privire la Paul Zarifopol", *Ipoteze de lucru*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2006, p. 151-153.
[31] *Ibidem*, p. 152.

personalității şi viziunea poetică potrivirea ar trebui să fie una deplină. Însă Zarifopol este primul care observă că oamenii nu reprezintă totalități armonice. Tocmai disonanțele care apar între aceste trei „niveluri" de existență ale omului reprezintă, de fiecare dată, punctele de plecare pentru meditațiile eseistului dintre cele două războaie, de la *Registrul ideilor gingaşe* până la *Încercările de precizie literară*.

Bibliografie

Adorno T.W., *The Essay as Form*, „New German Critique", nr. 32 (Spring-Summer1984)
Kant Immanuel, *Critica facultății de judecare*, traducere, studiu introductiv, note, index de concepte de Rodica Croitoru, Bucureşti, Editura All, 2008
Manolescu Nicolae, *Istoria literaturii române: 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008
Muthu, Mircea, *Paul Zarifopol: între fragment şi construcție*, Bucureşti, Editura Albatros, 1982
Paleologu Al., *Ipoteze de lucru*, ediția a III-a, Bucureşti, Cartea Românească, 2006
Zarifopol Paul, *Pentru arta literară*, I-II, ediție îngrijită, note, bibliografie şi studiu introductiv de Al. Săndulescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1971
Zarifopol Paul, *Pentru arta literară* I-II, ediție de Al. Săndulescu, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 1997-1998
Zarifopol Paul, *Eseuri* I-II, ediție îngrijită de Al. Săndulescu şi Radu Săndulescu, studiu introductiv, argument şi note de Al. Săndulescu, Bucureşti, Minerva, 1988
***, *Paul Zarifopol în corespondență*, ediție îngrijită de Al. Săndulescu şi Radu Săndulescu, introducere de Al. Săndulescu, Bucureşti, 1988

TYPES OF POETICAL LANGUAGE EXPERIENCES IN STĂNESCU'S POETRY. THE INVENTION ON THE LEVEL OF THE VERBAL GROUP

Anca PĂUNESCU, Assistant Professor, PhD, University of Craiova

Abstract: More and more obvious as an autonomous direction after the 80s, literary linguistics can clearly be delimitated from the theoretical basis of structuralism and, in general, from all linguistic orientations operating with ideal constructs (prototypical speaker, standard language proficiency, homogeneous linguistic communities etc).
The change of view occurs at the same time as the shift of focus from the Saussurian concept of language, which dominated the perspective of various branches of linguistics for decades, to the comprehensive concept of speech, essential in the analysis of different types of messages and, in particular, of the literary one, as M. Bahtin rightly notes, while thoerizing on "speech genres".

Keywords: surface structure, deep structure, morphological classes, verb phrase, connector, syntactic representation

Deosebirea dintre gramatica şi teoria textului se referă doar la începuturi, căci, ulterior, cele două direcţii şi-au împrumutat una alteia diferite concepte, idei, aspecte şi amănunte, astfel încât deosebirile au devenit pe parcurs tot mai mici.

Olandezul van Dijk[1] are meritul de a fi dat prima lucrare de mari proporţii asupra textului: *Câteva aspecte ale gramaticii textului Un studiu de lingvistică teoretică si poetică*, 1972.

Autorul a adoptat categoriile gramaticii (semanticii) generative şi le-a transpus la propoziţiile unui text. Categoriile gramaticale fiind studiate la nivelul textului, au devenit astfel *categorii textuale.* Prin lucrările sale ulterioare (cărţi şi studii) el a completat gramatica textului cu o pragmatică a textului folosind semantica logică şi categorii din pragmatică, inclusiv elemente ale teoriei actelor de limbaj. în aceste lucrări autorul a fost preocupat şi de relaţia dintre subiectul-receptor şi text, producând în acest sens şi cercetări de psihologie.

1. *Structura de suprafaţă.* O trăsătură a structurilor textuale de suprafaţă este dată de relaţiile dintre propoziţii.

Relaţiile dintre propoziţii conferă textului identitatea referenţială. Întreaga secvenţă de propoziţii are un singur referent, ceea ce se realizează prin selectarea articolelor din punct de vedere sintactic şi prin descripţii definite ale indivizilor din punct de vedere logico-semantic.

Un alt mod prin care se stabilesc relaţiile dintre propoziţii la nivelul structurii de suprafaţă este pronominalizarea. Referentul poate fi reluat prin pronume, ceea ce înseamnă o continuitate referenţială pe parcursul textului. Acelaşi lucru este demonstrat şi cu ajutorul timpurilor verbale. Felul în care se fac legăturile timpurilor verbale într-o secvenţă de propoziţii arată, de asemenea, că există o legătură între propoziţii, formînd o unitate mai mare, textul. În aceeaşi ordine sunt discutate şi adverbele de loc.

[1] Dijk, 1985, p .3-4.

Relaţiile semantice, la nivelul de suprafaţă al textului, constau în relaţiile dintre elementele lexicale (echivalenţă, incluziune şi intersecţie, ultima cu anumite rezerve), iar la nivelul relaţiilor dintre propoziţii: presupoziţia şi consecuţia.

Alte relaţii semantice între propoziţii sunt marcate de adverbele şi conjuncţiile, care fac legătura între secvenţe de propoziţii. Majoritatea unor astfel de relaţii sunt specificate de predicatul propoziţiei prin determinarea timpului, locului, cauzei, scopului, rezultatului, condiţiei, concesiei etc.

Relaţiile de timp care pot fi formalizate fie ca predicat, fie ca argumente, sunt definite astfel: o axă temporală concepută ca un continuum sau ca o succesiune liniară de puncte temporale cu un punct pragmatic zero, indicând timpul propoziţiei şi un punct semantic zero variabil, indicând timpul unei acţiuni sau al unui proces la care se referă.

Alte două noţiuni relevante pentru descrierea relaţiilor semantice dintre propoziţiile unui text sunt *tema* şi *dezvoltarea* ei.

Autorul arată că această distincţie între temă („Thema") şi rhemă („Rhema") apare adesea încă la formaliştii ruşi şi cehi în opere privind *perspectiva funcţională a propoziţiei.* Noţiunile de *temă* şi *dezvoltare* au fost explicitate în cadrul teoriilor generativ-transformaţionale.

Autorul arată că dacă avem o propoziţie iniţială *Si* sau una intermediară *Su* atunci ca şi la presupoziţie se poate distinge între o expansiune (dezvoltare) pragmatică, semantică şi referenţială, în acord cu tipul de introducere a temei.

2. *Structura de adâncime* Cât priveşte structura de adâncime a textului, ea constă din *macrostructuri.* Prin analogie cu gramatica generativă, acest nivel este numit *structura de adâncime a textului.*

Asemănător gramaticii propoziţiei, gramatica textului se presupune a fi un model formal pentru vorbitorul nativ. O astfel de competenţă care permite vorbitorului să producă, să interpreteze, să procesualizeze şi să parafrazeze etc. un număr virtual infinit de texte trebuie să fie guvernat de un aparat de reguli.

De exemplu, *competenţa textuală* poate fi formată din reguli, elemente şi constrângeri care permit o combinare corectă a propoziţiilor subsecvente. Aceste reguli adiţionale pot fi introduse într-o gramatică a propoziţiei fără profunde schimbări în forma gramaticii. In afara dificultăţilor formale, adaugă autorul, probabil nu există nici o obiecţie psihologică care să privească posibilitatea învăţării şi manipulării unor astfel de „reguli de tranziţie".

Memorizarea unui text constă în mod esenţial, arată van Dijk, în actualizarea structurii sale de adâncime, care, este stocată în memoria pe termen lung. Abilitatea de a abstrage, de a parafraza, de a comenta etc. un text pot fi studiate din această perspectivă.

Pentru structura de adâncime a textului van Dijk foloseşte logica propoziţională. El consideră că structura de adâncime a textului este formată dintr-un *număr de predicate (m) şi un număr de argumente (n).*

Predicatele sunt exprimate logic prin categorii de tipul *Stare, Proces, Eveniment, Acţiune,* iar argumentele prin categorii abstracte precum *Agent, Pacient, Obiect, Instrument, Cauză, Scop* (după gramatica cazurilor a lui Fillmore)[2].

[2] Fillmore, 1985, p. 183.

Între aceste propoziții logice de adâncime, de tip Predicat + Argument, la rândul lor exprimate prin categoriile enumerate mai sus, se stabilesc la nivelul structurii de adâncime anumite relații logice: *disjuncția(A), conjuncția* (V), *implicația* (D), care poate să însemne *cauză şi consecință* şi *echivalența* (=), la care se adaugă *cuantificatorii* .

Pentru completarea categoriilor de adâncime, autorul mai introduce operatorii modali *factual* (adică realizabil, care se poate actualiza) şi *nefactual* (nerealizabil, cum sunt visele, minciunile, ficțiunile etc.) în strânsă legătură cu operatorii care exprimă *probabilitatea şi posibilitatea. Negația* ca operator logic este introdusă de autor în aceeaşi serie.

O altă serie de categorii considerate de autor necesare pentru descrierea structurii de adâncime a textului sunt categoriile per-formative, care reprezintă prima calificare a propozițiilor din text: afirmative sau descriptive, interogative, imperative (sunt de fapt tradiționalele „atitudini prepoziționale").

Textul ca întreg, conchide autorul, poate fi considerat ca un *argument* (în sensul logicii propoziționale), având o structură silogistică. Reprezentarea structurii de adâncime semantice a textului poate fi astfel formalizată conform relațiilor logico-semantice dintre propoziții.

Pentru reliefarea trăsăturilor de pragmatică enumerate mai sus vom analiza după modelul Ecaterinei Mihăilă[3] un poem stănecsian.

Confundare
„Cine eşti tu, cel care eşti, Şi unde eşti, când nimic nu este?
Născut dintr-un cuvânt îmi duc înțelesul într-o pustietate divină.
întreb dacă sunt, dar strigătul nu se rupe de mine,
şi una cu el rămân, adăugind deşertului singurătate.
Cu harul vreunei silabe urnesc din înțepenire,
întruna, golurile sferice în alte goluri aidoma lor, şi fără de margini.
Fixitatea neființelor mereu o clatin într-un azi etern cu aură de vid
mă rog să fii, de mine însumi mă rog să fii. Arată-te."

Poezia, în totalitatea ei, exprimă imensul travaliu artistic al poetului pentru crearea poeziei cu care, de fapt, se confundă. Textul începe cu un enunț interogativ care se corelează cu enunțul de la sfârşit – o rugăminte de mare intensitate ce se termină cu imperativul *Arată-te* –, constituind şi mărcile de începere şi de terminare ale textului.

În rest, constatăm că unele părți ale poeziei exprimă sub o formă sau alta ***LOGOSUL*:**

1) *Născut dintr-un cuvânt îmi duc înțelesul...* 2) *întreb dacă sunt dar strigătul I nu se rupe de mine / si una cu el rămân*, 3) *Cu harul vreunei silabe / urnesc din înțepenire*, 4) *într-una clatin (fixitatea neființelor)*, iar alte părți ale poeziei exprimă

NEPUTINȚA LOGOSULUI de a-şi exercita funcția:

5) *(îmi duc înțelesul) într-o pustietate divină* 6) *(strigătul nu se rupe de mine) adăugind deşertului singurătate* 7) *(urnesc din înțepnire golurile sferice în alte goluri/aidoma lor, si fără de margini* 8) (*clatin) fixitatea neființelor într-un azi etern cu aură de vid.*

Primul domeniu semantic al poeziei îl reprezintă enunțul interogativ inițial *(a).* Al doilea domeniu semantic *(b)* îl reprezintă fragmentele 1, 2, 3,

[3] Mihăilă, 1998, p. 143.

- al treilea domeniu semantic (c) îl reprezintă fragmentele 4, 5, 6, 7,

- iar ultimul domeniu semantic *(d)* este format din ultimele două versuri. Domeniile *a* şi *d* se desfăşoară compact, în schimb, domeniile *b* şi c se întrepătrund, c constituind o complinire la *b*.

Iată cum se configurează structura de adâncime a textului, ţinând seama că cifrele reprezintă aici nu versuri ci fragmentele de text enumerate mai sus: *abcbcbcbcd*.

Deci structura de adâncime prezintă o frumoasă simetrie.

La nivelul de adâncime al structurii de suprafaţă, un mare potenţial poetic aduc acestui text grupurile nominale şi verbale: *pustietate divină* este o îmbinare puţin obişnuită; atributul exprimă aici ideea că pustietatea nu este una oarecare, ci una încărcată de harul suprem.

Dacă luăm în considerare întreaga propoziţie: *Născut dintr-un cuvânt îmi duc înţelesul într-o pustietate divină*, grupul nominal capătă noi valenţe poetice. *Născut din cuvânt* (ca orice poet), *îmi duc înţelesul* (deci înţelesul este o grea povară) *într-o pustietate* (într-un spaţiu al lipsei de înţelegere şi ecou), dar, cum spuneam mai sus, încărcată de har. *Strigătul nu se rupe de mine* exprimă neputinţa comunicării artistice, iar *una cu el rămân*.

Rezultatul este singurătatea absolută a poetului: *el adaugă deşertului singurătate*.

Grupul verbal *adăugând deşertului singurătate* formează un superlativ de o mare intensitate. În strofa următoare considerăm că *fără de margini* determină pe *urnesc*. Deci: *Cu harul vreunei silabe urnesc din înţepenire, într-una şi fără de margini. Harul*, ca determinant pe lângă *silabă*, arată clar că silaba este poetică (poezie). Restul propoziţiei sugerează travaliul imens al creaţiei, iterativitatea şi perpetuarea lui până la epuizare.

Ceea ce uneşte poetul sunt *golurile sferice în alte goluri aidoma lor*. Este oare atât de inutilă încercarea poetului de a comunica? Căci totuşi poetul urneşte ceva în acest univers! Mai departe, clatină *fixitatea nefiinţelor într-un azi etern cu aură de vid*.

Grupul nominal de la sfârşit poate fi despărţit în alte două grupuri nominale componente: *azi etern* şi *aură de vid*.

Ambele prezintă o contradicţie în termeni Dacă din *an* extragem trăsătura semantică *efemeritate*, ea vine în contradicţie cu ceea ce exprimă celălalt termen *eternitate*, iar *aura*, care este văzută de anumite persoane şi oricum reprezentată de pictori, vine în contradicţie cu *vid* care nu poate fi sesizat prin percepţie. Aceste contradicţii conferă o mare expresivitate poetică grupului nominal complex pe care l-am analizat.

Simetria structurii de adâncime şi sugestivitatea deosebită a grupurilor nominale şi verbale din structura de suprafaţă precum şi inovaţiile pe care le aduc fac din poezia de faţă un text de excepţie.

Analizele de mai sus sunt foarte simple şi parţiale. Am luat în considerare numai structura de adâncime a textului şi uneori structura de adâncime a propoziţiilor – adică adâncimea structurii de suprafaţă a textului.

Nivelul domeniilor semantice este suprafaţa structurii de adâncime, nivelul cel mai profund fiind conceptul care apare, sub forma unei nebuloase semantice. El domină conştiinţa poetului chiar înaintea procesului de creaţie propriu-zis şi poate să persiste un timp destul de îndelungat.

Din nebuloasa semantică se desprind, in cazul poeziei, unul, două sau mai multe domenii semantice. În această fază elementele domeniilor semantice încep să prindă contur, între ele stabilindu-se anumite relaţii: mai întâi în cadrul domeniului şi apoi cu elementele din

celelalte domenii, după ce în prealabil s-au stabilit anumite relații şi între domeniile semantice înseşi.

Cunoscând conceptul care stă la baza structurii de adâncime a textului poetic, trăsăturile dominante ale domeniilor semantice şi tipul de relație între domenii şi intre elementele lor, se poate genera o poezie şi la calculator, după un ansamblu de reguli stricte (deci după un algoritm), maşina făcând nenumărate alegeri din memoria ei care trebuie să cuprindă vocabularul limbii, o gramatică generativă pentru producerea propozițiilor, dar şi pentru analiza lor în grupuri nominale şi verbale, mulțimea regulilor prozodice şi a figurilor poetice.

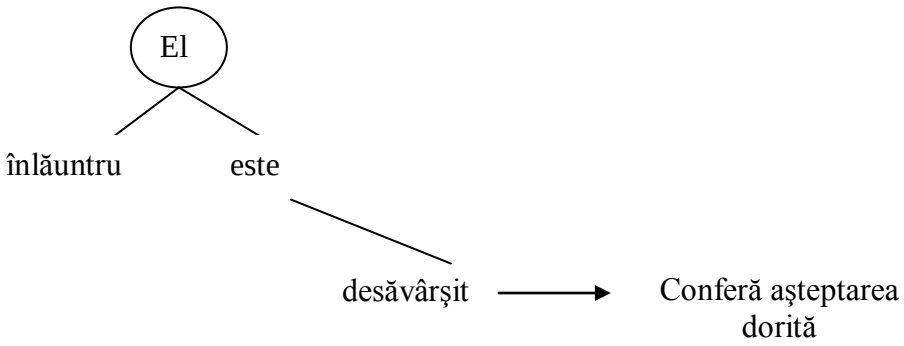
Modalități de proiecție a grupului verbal

Modalități de proiecție la structura de suprafață

Evidențierea paradoxurilor din ***Elegia întâi*** răspunde la principiul chompskian *affix hopping*, care are la bază, eliminarea discontinuităților şi securitatea transparenței mesajului. Utilizarea în poezie a verbului *A FI* cu preponderență, dă sens poemului şi oferă cititorului transparența dorită.

Pentru exemplificare se alege versul:

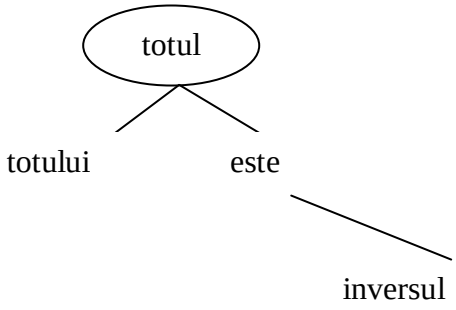
El este înlăuntrul desăvârşit, care tradus grafic:



demonstrează paradoxul poemului

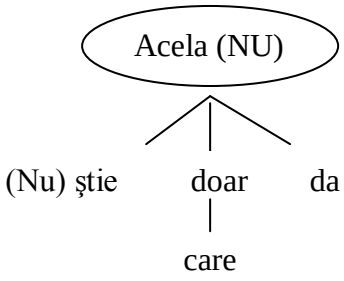
sau

totul este inversul totului

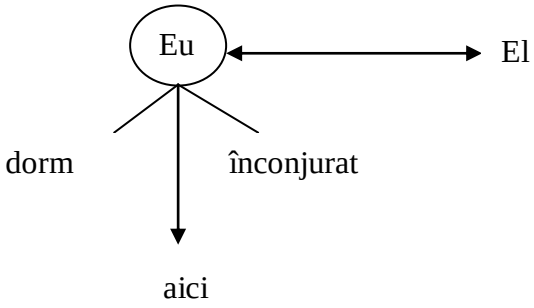


Specifică faptul că, *totul* nu i se opune şi nu îl neagă

Nu doar acela care-l ştie da



negarea e posibilă numai după cunoaştere
Aici dorm eu înconjurat de el



Exprimă echivalența Eu = El, adică interioritate absolută; iar *aici* = desfacere de spațiu

Modalități de proiecție la structura de adâncime

Structura de adâncime a poeziei *Continuitate* este formată din 5 domenii semantice. Primul domeniu semantic are ca semnificație travaliul artistic şi transformarea artistului pe care o presupune. La nivelul de adâncime al structurii de suprafață el se exprimă prin efortul alergării. Alergarea este truda pe care o depune poetul spre a obține starea de grație.

Al doilea domeniu semantic, reprezentat prin al doilea fragment decupat, are ca semnificație starea de precreație, exprimată la nivelul de adâncime al structurii de suprafață prin *înfigerea sunînd în tîmple a întîmplărilor, amintirilor, speranțelor, viselor, venirilor si plecărilor* (este deja o selectare a materialului artistic).

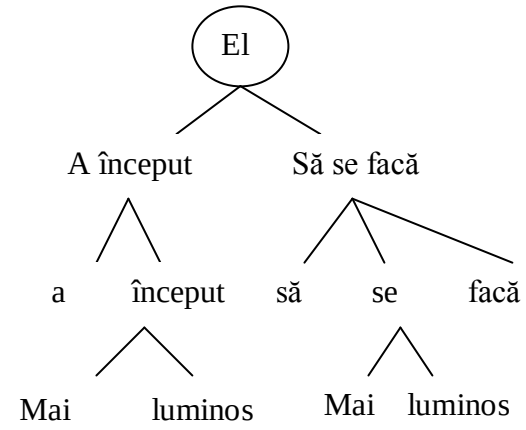
Domeniul semantic are ca semnificație continuarea travaliului artistic până când apropierea morții îi aduce consacrarea valorii artistice a operei sale (la nivelul de adâncime al structurii de suprafață aceasta se exprimă prin comparația: *zidul de gheață al morții îmi bate /pieptul cum baţi pe-un lingou /ştiutul însemn de carate). D*omeniul semantic are ca semnificație starea de grație ca zbor: *dintr-o boltă înalta / dintr-un cer în alt cer* – la nivelul de adâncime al structurii de suprafață), după o pregătire îndelungată prin alergare.

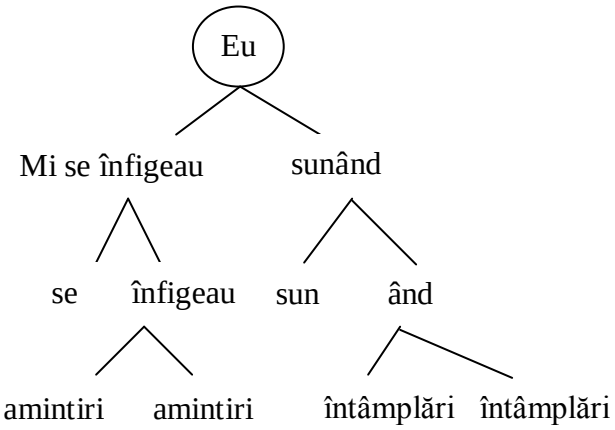
Domeniul semantic are semnificația creației artistice realizate. La nivelul de adâncime al structurii de suprafață se exprimă prin: *gîndul meu scris, care îşi înfige-n pămînt / rădăcinile, sondele, ancora / visurile, dorurile, patimile*

Domeniile semantice sunt în succesiune, iar structura de adâncime are forma *abcde,* fiecare domeniu semantic mutându-se global, fără interferențe ale elementelor unui domeniu semantic în altul, aşa cum am văzut în cazul altor poezii.

Analiza unora dintre versuri aprofundează faptul că, grupul verbal poartă semnificație şi sens în poezia lui Stănescu.

a început să se facă mai luminos, mai luminos





Prezența ca "head" a pronumelor personale *Eu*, *El* evidențiază o dată în plus că, Nichita Stănescu realizează precizia din perspectivă obiectivă, iar verbele la timpuri compuse şi moduri impersonale, reliefează un nivel perfect la nivelul reprezentării sintactice.

Stănescu se încadrează în teoria lui Chompsky prin utilizarea unor conectori ca: *înainte*, *deja*, *încă*, *deasemenea*, *deloc* şi în propozițiile negative, de genul *a ațipi*, *a cânta o notă*, *a întreba sufletul*, *blestem dat*, la o aruncătură de băț, care din punct de vedere al pragmaticii, dau nota de originalitate a textelor sale.

Bibliografie

Fillmore, Ch. J., *Linguistics as a Tool for Discourse Analysis*, in "Handbook of Dicourse Analysis", vol. l, Teun van DijK (ed.), London, Orland, etc. Academic Press, Hartcourt Brace Jovanovich Publishers, 1985.

Fish, St., 1973, *What is Stylistics and Why are They Saying such Terrible Things about It*?, in Chatman (ed), "Approaches to Poetics", New York, Columbia University Press, 1973.

Dijk, Teun van, *Introduction in Discourse and Literature*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1985, p. 3-9.
Mancaş, M., *Interferenţa codurilor stilistice în poezia română contemporană*, în "România orientale", nr. 11, Bagatto Libri, Universita di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Studi Romanzi, 1989.
Mihăilă, Ecaterina, *Introducere în teoria lecturii*, laşi, Editura Polirom, 1998.
Stănescu, Nichita, *O viziune a sentimentelor*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964.
Stănescu, Nichita, *Poezii*. *Antologie*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988.

SLEEP BY JON FOSSE. A PLAY WHERE THE EXPERIENCE OF TIME AND SPACE IS PUT UNDER THE SCOPE

Anamaria CIOBANU, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: "Sleep" is one of the controversial plays of the Norwegian playwright, Jon Fosse. Fosse touches on the issue of reality in his plays, where time and space are a challenge and the Fosse'an characters are always in search of something. All these build the context of the reality in the play, as the play leads us to the fields of philosophy and science. The play shifts from one moment in time to the other, but which in the end reveals the logic of the sequences. Whether it is a play about the history of a place, actions and lives that come to life only because we make the place subject of interest, it is hard to say; it all relies on the interaction of the receiver with the text. The thematic pattern characteristic to Fosse'an dramaturgy is present in this play as well, as the relationships between a man and a woman and the fact that they cannot communicate set the background of the issues in the play.

Keywords: theatre, time, relationships, communication, quantum mechanics.

Sleep was written in 2005, but translated by May-Brit Akerholt and published in 2011 by Oberon. The major themes of the play are love, family, space (a common place) and time (in time the memories and experiences come together). As it is a rule with Jon Fosse, the structure of the play is simple, there are no acts and scenes, the play has only one part that encompasses the action of the play. As it is a well known fact, all his characters are nameless, but are determined by words like: young/middle aged/old, woman/man, first/second, son. There is no description of the characters, we are not reading a play about a character, but we are building and getting to know a character/s through language and the experiences that we are experiencing at the same time as the characters.

My main focus is the spatio-temporality of the Fosse'an[1] plays and how the plays build up the intensity of life, when there seems to be no life. Jon Fosse, whose works are expected to add up to a single and precise meaning, does not use much words to express his goal, but one can notice a pattern in the experiences that he chose to explore, like incapability of communication, emptiness, entanglement (becoming aware of the fact that one is in a link/in a context), vulnerability, nearness, change, suffering, fear, fear of commitment, relationships, dialogue, memories, loneliness, waiting and on the top of all of them, love. The theme of love has been explored by literature, theatre, psychology etc. and seems to still be a challenge for writers as much as for the readers and the people generally. The need for love and relationships, as it results from Fosse's plays, is as big as the need for loneliness and privacy (with oneself). All the characters seem to be the same, and yet very different. Fosse touches on the issue of reality in his plays, as time and space become a challenge. Moreover

[1]The term "Fosse'an" as used by Gunnar Foss in his book *I skriftas lys og teater salens mørke. En antologi av Ibsen og Fosse* will be used in this study as it serves to the purpose of referring to the particularity of Jon Fosse's literary work.

the Fosse'an characters are always in search of something and all these build the context of the reality in the play.

On the basis of these introductory remarks I shall start discussing the title that is extremely suggestive in preparing the reader for what follows. *Sleep* is a controversial play that shifts from one moment in time to the other, but which in the end reveals the logic of the sequences and makes the reader understand the real present. Whether it is a play about the history of a place, actions and lives that come to life only because we make the place subject of interest, it is hard to say. Fosse here finds himself in a moment in his work where "dream" is a key word. Plays like *Svevn (Sleep), Sov du vesle barnet mitt (Sleep My Baby, Sleep), Ein sommars dag (A Summer's Day), Draum om hausten (Dream.Autumn),* etc., they all insinuate that we are dealing with a dream like setting of our plays and it also refers to the structure and atmosphere of "day dreaming" in the plays.

> "…in this meditation, we are not "cast into the world", since we open the world, as it were, by transcending the world seen as it is, or as it was, before we started dreaming. And even if we are aware of our paltry selves – through the effects of harsh dialectics – we are aware of the grandeur. We then return to the natural activity of our magnifying being.
> Immensity is within ourselves. It is attached to a sort if expansion of being that life curbs and caution arrests, but which starts again when we are alone. As soon as w become motionless, we are elsewhere; we are dreaming in a world that is immense. Indeed, immensity is the movement of motionless man. It is one of the dynamic characteristics of quiet daydreaming."[2]

Most of Jon Fosse's characters are motionless, as the space and time of the plays. The plays, all reveal the reality within each character, reality in which the reader sinks, as it reaches its immensity. Here space and time lose their natural value, although they are not dimensions of a dream, but of a reality. Te play begins with a couple, DEN FØRSTE UNGE KVINNA[3] and DEN FØRSTE UNGE MANNEN[4]. Who enter somewhere, a place that we later figure out to be an apartment for their new life together. Later DEN ANDRE UNGE MANNEN[5] and DEN ANDRE UNGE KVINNA[6], pass the first couple and pursue with their analysis of the new home. This is the first moment when one gets the feeling that there is something bad going to happen. THE SECOND YOUNG MAN appears to have doubts, but they are interrupted by the first couple that seems to be really happy to have found it. After THE SECOND YOUNG WOMAN gives a kiss to THE SECOND YOUNG MAN and she

[2] Gaston Bachelard. *The Poetics of Space. Trans. by Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994 Edition, p. 184.*
[3] DEN FØRSTE UNGE KVINNA - THE FIRST YOUNG WOMAN – 3rd person articulated .Although my analysis on the play was made with the original text in Norwegian, for the sake of fluency, I will be using the English translation when naming the characters.
[4] DEN FØRSTE UNGE MANNEN – THE FIRST YOUNG MAN – Although my analysis on the play was made with the original text in Norwegian, for the sake of fluency, I will be using the English translation when naming the characters.
[5] DEN ANDRE UNGE MANNEN – THE SECOND YOUNG MAN - Although my analysis on the play was made with the original text in Norwegian, for the sake of fluency, I will be using the English translation when naming the characters.
[6] DEN ANDRE UNGE KVINNA – THE SECOND YOUNG WOMAN - Although my analysis on the play was made with the original text in Norwegian, for the sake of fluency, I will be using the English translation when naming the characters.

promises him to receive a longer one later, his answer is: "I don't think so"[7]. At this answer, one necessarily pulls an alarm signal; doubting the possibility of such future also announces the eventual status of their relationship.

> *"The second young man leaves and The second young woman goes a little bit around, she looks towards The first young woman and then she looks around again."*[8]

Here the playwright indicates the fact that they are all at the same time, in the same room, in the same place, but that does not mean that they can actually see each other, but the scenic indications say that she looks at her. That is typically ambiguous for Jon Fosse.

Regarding space, Jon Fosse uses the adverb "here" so many times, that we are led to believe that he does that in order to confirm the existence of a place. (i.e. THE MIDDLEAGED MAN says:
"I am always here/ I will always be here"). The place exists because the characters walk around in that space. This place is an apartment as deducted from the scenic information and the dialogue ("now we should go around and look at the rooms"), but everything that happens is on the length of three generations, plus the SON's generation and it all happens in one day only. There is no indication of time passing, everything is "now" and this "now" (nå'et) is eternity.

In our play, the discussion on having children follows, discussion to which the first couple seem to share the almost the same wishes. The second young man brings a buggy that he had bought before meeting her here. He wants her to touch it and maybe even pull it around, but she rejects the whole idea. Their dialogue leads to him understanding that they might never have children at all. However, the reason behind the THE SECOND YOUNG WOMAN's message is unknown. We are not given any precise information, so it is either that she cannot have children or she doesn't want to. Or maybe she is not ready. THE SECOND YOUNG WOMAN leaves and THE SECOND YOUNG MAN looks at the first couple, when these two come alive and the same action takes place, THE FIRST YOUNG MAN goes and brings a buggy, surprise to which THE FIRST YOUNG WOMAN reacts positively and then they start pushing it around, together. The fact that they do not afford it, does not matter, because they will afford it in a few months.

All of a sudden the first couple exits the room and the second couple enters, but we find out that a few years have passed away now and that they have been there for quite some time now. Their discussion is about making a change, change that she wants, while he is satisfied with the life they are living now. The context, the conversation and the language used is so genuine and familiar, however we are led to believe that the bottom problem is that of not having children, as something is missing from their life. THE MIDDLEAGED MAN comes in, he hugs THE SECOND YOUNG MAN, who was just living, and the first couple appear in the scene talking about their two children who have just gone to sleep.

---

[7] Jon Fosse. "Svevn".*Teaterstykke 4.*Oslo: Det Norske Samlaget, p. 254.
"Trur eg ikkje". My own translation
[8] *Op.cit*., p. 255
"*Den andre unge mannengår ut og den andre unge kvinna går litt omkring, ho ser mot Den første unge kvinna og ser seg så omkring igjen*." My own translation.

THE OLD WOMAN comes in, THE FIRST YOUNG WOMAN sees her and they look at each other, so they hug. THE OLD WOMAN starts talking to THE MIDDLEAGED MAN. Among the rest of the relationships in the play, this is the most controversial one. The main subject of their discussion is that THE MIDDLEAGED MAN does not recognize THE OLD WOMAN, while she claims that he knows her and that she has been there since forever. When she tells him of a certain day that she got sick, he seems to know details about 'that day' although he claims that he has never met her before. Immediately after that she falls and THE OLD MAN comes in and tries to help her, moment when we are also led to learn that he is her partner. They behave like a normal couple, where the partners are sensitive towards one another and resemble the first couple.

All the characters tell the same story that they live there, only THE MIDDLEAGED MAN confesses that they have lived there for many years, but they don't anymore. This particular character seems to be the future image of THE SECOND YOUNG MAN and MANNEN[9] is the man THE SECOND YOUND WOMAN, now THE MIDDLEAGED WOMAN will move out with. Therefore from the isolated and disjointed discourse we finally understand that the first couple is identical to the old couple, while the second couple is identical to the middle aged couple. Here Jon Fosse plays with the accuracy of time and infiltrates sequences from the future and challenges the chaos and order of reality, consciousness and memory.

THE MIDLLEAGED MAN is obviously suffering and longing for that time when they were together, spring, summer, autumn and winter, together, in this place, their (first) place/home. The enumerating of seasons is firstly done by the THE SECOND YOUNG WOMAN for THE SECOND YOUNG MAN, clue that leads to understand that she is THE MIDDLE AGED WOMAN later for whom THE MIDDLE AGED MAN is enumerating the seasons in order to remind her how long they have been together in the same place. The act of enumerating also gives the sense of passing time and broadens the universe of the play. Analyzing the two dialogs, one can notice a sort of burden that they bring to the play:

THE SECOND YOUNG WOMEN
But something must happen
something can happen
not everything is just like that
something must change
become a different winter
spring
summer
autumn
and winter
spring

[9] MANNEN – is in English third person, articulated masculine noun THE MAN. Although my analysis on the play was made with the original text in Norwegian, for the sake of fluency, I will be using the English translation when naming the characters.

THE SECOND YOUNG MAN
summer autumn
spring is not good as it is
it can be different[10]

The passing of the years does not function as a nearing factor for the couple, but the opposite of it. Time hasn't brought any change upon them and the distance between the two of them that can be felt in the beginning actually leads to the breaking of the relationship. The weakness of the characters does not change; it remains unaltered as understood from the pace in the dialogue. Both characters remain alone in the end, one being "here" and the other one "there". The game played by Jon Fosse in placing the characters "here" or "there" is more serious than the position of an actor on the stage. The play creates the sensation one might feel in a dream/nightmare, where language plays the role of mirror-like representation of a real world. The place in this dream is ambiguous, although it seems to be material. It is a space of being(s). It is the being that has the emphasis and not the place. "In this ambiguous space, the mind has lost its geometrical homeland and the spirit is drifting."[11]as Gaston Bachelard writes in *The Poectics of Space*.

The first moment we encounter THE MIDDLEAGED MAN and THE MIDDLEAGED WOMAN coming together, we can predict their break up. A moment worth mentioning is when THE OLD MAN brings THE OLD WOMAN an invalid chair to help her move much easier and he pushes the chair around. This sends to the moments in the first part of the story, when THE FIRST YOUNG MAN and THE FIRST YOUNG WOMAN push a buggy around. I would say that it is a symmetrical cyclical form of the play and of the life of the two characters together.

Afterwards we find out that THE MIDDLEAGED WOMAN has left THE MIDDLEAGED MAN to be with MANNEN, whom when he receives the news, does not want to say what he is thinking about and leaves to go for a walk and be alone. THE MIDLEAGED WOMAN visits THE MIDLEAGED MAN and they have a casual conversation, but when he opens the discussion about that time when he brought the buggy, she stops him and leaves. Their relationship is really a message for the readers, love and

[10] Jon Fosse. "Svev". *Teaterstykke 4.* Oslo: Det Norske Samlaget, 2009, pp. 266-267.
"**DEN ANDRE UNGE KVINNA**
Men noko må skje
noko jan skje
alt kan ikkje berre vere slik
noko må forandre seg
bli til nokko anna vinter
vår
sommar
haust
og vinter
vår
DEN ANDRE UNGE MANNEN
sommar haust
vår er det ikkje bra som det er
kan det vere annleis" My own translation.
[11] Gaston Bachelard. *The Poetics of Space*. Trans. by Maria Gilson. New York: The Orion Press, 1964, p. 218.

communication is hard to find, as the target of any partner is to crush the wall built by the other one and reach the humanity (that is veiled by love) inside.

The last pages of the play are concentrated on the visit of THE SON to his parents, THE OLD WOMAN and THE OLD MAN. They talk about THE OLD WOMAN's break down and how THE OLD MAN that is his father was much scarred that she would not wake up again. The linearity of the dialogue is interrupted by THE MIDDLEAGED MAN, who tells us that she will never come back again, and that she is away. THE SON has a monologue where he actually explains two of the generations and announces the death of THE OLD WOMAN and THE OLD MAN. The end of the play is constructed from the intercalations of replicas between THE MIDLEAGED MAN, who presents his state, THE SON, who is leaving and THE OLD MAN. THE OLD WOMAN dies and THE MIDLEAGED MAN helps THE OLD MAN carry her.

As much as we would be used to Fosse's way of writing, it is a challenge every time we come in contact with his plays. *Suffering* is the key element for provoking openness in expressing feelings, in starting a conversation and framing a relationship between a woman and a man, as well as between parents and children. If *children* was not a central theme in the former play we have looked at, in the next ones, it is. This, however, does not change his style and time is still a challenge, for we are dealing with a "stream of experiences" rather than a stream of consciousness, stream which would limit the analysis to a psychological perspective over life and literature.

Looking in the zone of quantum physics, one learns that the energy and the dynamic of the play emerges from the interactions of the subsystems distributed throughout the larger system, but what is peculiar about it is that there is no hierarchy in the organization of it. There seems to be an entanglement not only between the inner systems, but between outer ones as well. THE OLD MAN talks of an interaction between them and the other ones that live(d) in that place, fact which suggests a perpetual reflection of the existence of the other characters. He refers to them as "the young people", who he says live in another place, but yet interact with them.

"THE OLD MAN
No that is how it is/ that/ we live here/ and them/ the young ones/ yes they live in other places/ *Rather short pause*/ But lovely to see you" [12]

This is one of the Fosse'an marks, without these intentional affirmations that are supposed to make the reader ponder, Fosse's plays would not be the same. Why does THE OLD MAN feel the need to specify the fact that it is them who live there now, and that the young ones live in another place? It is not the information that THE SON has asked for, but at this stage in the play, his affirmation helps the reader identify the temporality specific for the moment of the action. It is the time of the old couple; this is the present and the real time of

[12] Jon Fosse. "Svevn". *Teaterstykke 4.* Oslo: Det Norske Samlaget, 2009, p. 318.
"DEN ELDRE MANNEN
Nei det blir jo slik/det/ her bur vi/ og de/ de ungane/ ja de bur jo andre stader/ Ganske kort pause/ Men så kjekt å sjå deg". My own translation.

the action. Situation that actually raises the question: Who is THE OLD MAN referring to, which couple and why?

One variant would be that he is referring to the young, now old couple, another one to the second/ or middle aged couple and thirdly to the third couple, THE MAN and THE MIDDDLE AGED WOMAN. THE OLD MAN is likely to be referring to either of them, taking into consideration that the old couple is the present. Accepting this theory, than the "dream" play theory is very much veritable and verifiable. However, the dynamic and intensity does resemble a "dream" play, but looking at the other play that we have analyzed, where the same dynamic and intensity can be identified, this is not the only option. The issues of temporality, locality and entanglement represent the highlights of this study in order to explain the universe inside Jon Fosse's dramaturgy, as these reflect the Zeitgeist. Hans Bertes in "The Postmodern as a New Social Formation" chapter in *The Idea of the Postmodern* cites David Harvey who argues that one of the sensibilities of postmodernism was sometime at the beginning of this century when "the sense of time-space compression was also peculiarly strong". [13]

In the Fosse'an plays, the space-time[14] is the space-time of an ambiguous being. When one of the characters has a longer replica, the "I" ("eg") encloses itself into the interconnections and the transformations that send not only to it but to the whole. Thus the limitlessness of time and space unfolds the existence of that "I", individuality that reaches the depth of the individual.

> "the paradox of the subjectivity itself: self-alienation in reflections, reification of the self through self-contemplation, the sudden transformation of energized subjectivity into the objective. It is quite clear in psychoanalytic terminology that the conscious *I* (that is, the *I* as it becomes aware of itself) views the unconscious as a stranger. The unconscious appears as the id [it]. Thus, the isolated individual fleeing from the world into himself, is confronted once again by someone unknown."[15]

This unknown is the being, the core of that person's existence. "Being does not see itself. Perhaps it listens to itself. It does not stand out, it is not *bordered* by nothingness: one is never sure of finding it solid, when one approaches the center of being."[16] This fact is important because it sends us even further to one of Bachelard's contemporaries Jean-Paul Sartre who discusses the relationship being-nothingness, understanding that is reflected in Jon Fosse's work as well:"There exists on the other hand numerous attitudes of "human reality" which imply a "comprehension" of nothingness: hate, prohibitions, regret, etc. For "Dasein" there is even a permanent possibility of finding oneself "face to face" with nothingness and discovering it as a phenomenon: this possibility is anguish."[17]

---

[13] Hans Bertens. *The Idea of Postmodern. A History*.London and New York: Routledge, 1995, p. 227.
[14] I chose the form of the concept "space-time" and not "time-space" the one used by Bertes, as spacetime represents the mathematical model in quantum physics that combines space and time in a continuum.
[15] *Op.cit.*,p.27.
[16] Gaston Bachelard. *The Ppoetics of Space*. Trans. by Maria Gilson, New York: The Orion Press, 1964, p.215.
[17] Jean-Paul Sartre. *Being and Nothingness*. London: Methuen & CO LTD, 1976, p. 17.

Fosse confessed to Cecilie Seiness that he experiences himself as part of a context, but also that the human being is essentially lonely and at the same time in a correlation. He exposes the weakness of the individual. For example, in the play under discussion we encounter two types of weakness: solitude, fear of being alone and oldness. THE OLD WOMAN is helpless and THE SECOND YOUNG MAN/THE MIDLE AGED MAN is jilted, rejected and abandoned. These are two instances in which an individual would feel weak and helpless.

And these connections are expressed with the help of the layout of time in the plays. The sort of absence of time confirms the presence of the characters and discloses the entanglement. Sartre in his explanation of temporality states the following:

> "…we say today that it *is*; we say also of the man of forty and of the adolescent in their time that they *are*; today they form a part of the past, and the past itself *is* in the sense that at present it is the past of Paul and Erlebnis. Thus the particular tenses of the perfect indicate beings who all really exist although in diverse modes of being, but of which the one *is* and at the same time *was* the other.
> […] *of whom* is this past Pierre past? It cannot be in relation to an universal Present which is a pure affirmation of being; it is then the past of *my* actuality. And in fact Pierre has been for-me, and I have been for-him. As we shall see, Pierre's existence has touched my inmost depths; it formed a part of present "in-the-world, for-me and for-others" which was *my* present during Pierre's lifetime – a present which I have been."[18]

The same philosophical line we can follow in the work of Jon Fosse. At its depth, there is an entanglement between past, present and future reflected in the relationships and communication between characters. Another characteristic is that each character feels like a *stranger* in the given context and somehow it feels that the characters are isolated, at least that is the feeling sent by the atmosphere and the dialogue. The situations presented by the Fosse'an plays seem to be isolated cases, but they touch upon so common and universal issues. They feel emptied of feelings and life, but at the same time the Fosse'an plays develop an entire catharsis. And most importantly, loneliness at Fosse is a peopled loneliness.

These particular characteristics of his plays that I have mentioned above remind us of Strindberg's "station drama". Peter Szondi in his *Theory of the Modern Drama* explains the expressionism dramaturgy, a tentative solution to the drama in crisis. Although it does not have the whole package of characteristics, as they are mingled with "subjective drama" as well,

> "subjective theatre also leads to the replacement of the unity of action by the unity of the self. The station technique accounts for this change by replacing continuity of action with a series of scenes. These individual scenes stand in no causal relationship and do not, as in the Drama, generate one another."[19]

[18] Jean-Paul Sartre. *Being and Nothingness*. London: Methuen & CO LTD, 1976, p. 112.
[19] Peter Szondi. *Theory of the Modern Drama*. Trans. by Michael Hays. Cambridge: Polity, p .26

But which, however are related to each other. Regarding the space in this particular play, it is a common space that we are led to conclude it is an apartment; and it is in one room only that it all happens. Nonetheless the Fosse'an time and space, actually correspond to a certain state of being, which is the focus of the play and not the rest. "They find themselves in a no-space, and the place can thus be referred to as a situation/context"[20] and Jon Fosse, as according to Arnold Nyhus, calls it <<Ikkje-staden>> (no-place).

Kjell Arnold Nyhus a few pages further considers that this concept of "ikkje-staden" resembles incredibly to Meister Eckhart's "adskiltheten" (separateness), which he defines as being " a form for distance that makes nearness possible in eternity" ("er en form for distanse som muliggjør nærvæer i nå'et"), fact which leads to that *tilstand* (state) that is so peculiar to the Fosse'an plays. In Norwegian this word covers three entries: situasjon (situation), forhold (circumstance, relation, relationship), beskaffenhet (character, nature). However, the word has its origin in Danish where situation is not part of the explanation. The words are related, but are not the same thing. The main idea that one gets from the meanings is that it has to do with a state of being that is influenced by outer circumstances.

In the case of *Sleep,* most of the times, the only relevant relation between two characters is *love*. Out of this relation, no matter what kind of love, between lovers or between parents and children, it is always the essence and context from which the world of the Fosse'an plays is born.

The concept of time is closely connected to "love" as love is possible in time, so space takes a secondary place. As the relationships between the characters are determined by love, so is the relevance of the experience in the dialogue by time. However in Gaston Bachelard's *The Dialectic of Duration* one is led to understand that to accept the existence of two types of time is as accepting two different realities. Experience is experienced with the whole being:

> "Do not forget that we are dealing with *proofs* of being, or better with proofs of the real connection of being to itself; it is Being, objective being as well as subjective being, it is your being and your whole reason that you are engaging in this discussion.
> But is it perhaps in solitude that you pursue your thoughts, your affirmations seeming to you full and tranquil, strong and fundamental?"(33)

Looking at the Fosse'an characters, how aware are they of their implication? Most often it is the most subjective time that they are aware of, which as Bachelard already stated, makes the reality be divided into two.

Sarah Bryant-Bertail states in the introduction "Spatio-temporality as Sign in Epic Theater" in her book *Space and Time in Epic Theater. The Brechtian Legagy* that after nearly a century since the revelations if quantum physics and Einstein's relativity, container time and space still pervade our thinking (here she refers to de Certeau concept of *dialogic* and to Foucault's *panoptic* concept) , although medieval Europeans thought of time as being cyclical and simultaneous, rather than linear and sequential, and space noncontiguous. Thus according to Brecht who

[20] Kjell Arnold Nyhus. *U Alminnelig. Jon Fosse og mystikken*. Follesse: Efrem Forlag, 2009, p.172
"De befiner seg på et ikke-sted, og stedet kan derfor best benevenes som en tilstand." My own translation.

> "recognized the difficulty of conceiving of space and time in unfamiliar ways; but far from feeling uneasy about these human limitations, he found pleasure in their confirmation:
> philosophers get irritated by Heisenberg's proposition, according to which points in space and time cannot be coordinated[…] i like the world of the physicists. [people] change it, and then it looks astonishing. we can appear as the gamblers we are, with our approximations, …our dependence on the others, on the unknown, on things complete in themselves. so once again a variety of things can lead to success, more than just one path is open. oddly enough i feel more free in this world than in the old one."[21]

Therefore after a century Jon Fosse meets the new reality of the society and that of physicians. One of explaining what the whole quantum reality is, would be by comparing it to a vast sea of potential and that is the newness of the quantum realm. As Werner Heisenberg explains in his book *Physics and Beyond*, quantum mechanics is that sea of potential, where alternatives become the basic form from which more complicated forms are created by repetition.

According to Hans Bertens in *The Idea of Postmodern. A History* the postmodern literature

> "It confronts us, either thematically or formally (by way of reflexivity, for instance), with the radical temporality that is our inevitable fate after the breakdown of metaphysics. Because of his insistence on Heideggerian historicity and temporality, Spanos rejects not only the 'early modern imagination' but also a whole range of contemporary art that, following Hassan, he is willing to call 'postmodern' (his quotation marks), but that, from his perspective, still 'spatializes' time. Such art repeats modernist gestures and strategies in that it ultimately tries to escape from temporality in its attempt to create an autonomous realm of transcendent timelessness.[22]"

Consequently these only pave the way to a deeper but also broaden understanding of the Fosse'an universe. Like in the quantum field, the Fosse'an field is a sea of potential as it resonates internationally and it is able to let each reader create its own reality. There is a flow, an energy that interconnects the people in this humankind existence; there is something that people have in common and it is this that something that one can identify in the plays that Jon Fosse writes.

References

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space.* Trans. by Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994 Edition;
Bertens, Hans. *The Idea of Postmodern. A History*.London and New York: Routledge, 1995

[21] Sarah Bryant-Bertail. *Space and Time in Epic Theater. The Brechtian Legacy.* Rochester: Camden House, 2000, p. 13.
[22] Hans Bertens. *The Idea of Postmodern. A History*.London and New York: Routledge, 1995, p.48.

Bryant-Bertail, Sarah. *Space and Time in Epic Theater. The Brechtian Legacy*. Rochester: Camden House, 2000
Fosse, Jon. "Svevn". *Teaterstykke 4*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2009;
Gunnar Foss. *I skriftas lys og teater salens mørke. En antologi av Ibsen og Fosse,* Bergen: HøyskoleForlaget, Norwegian Academic Press, 2005
Nyhus, Kjell Arnold. *U Alminnelig. Jon Fosse og mystikken*. Follesse: Efrem Forlag, 2009
Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness*. London: Methuen & CO LTD, 1976
Szondi, Peter. *Theory of the Modern Drama*. Trans. by Michael Hays. Cambridge: Polity, 1987.

A COHERENT AND MULTICULTURAL LITERARY SPACE. POSTMODERN BALKAN LITERATURE

Maria ALEXE, Assistant Professor, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract For many centuries the Balkan region lived under the influence of the Ottoman Empire, shearing a common Byzantine heritage and a similar popular culture stratum. Therefore the culture of the region has a common background and developed under political and social conditions which have many common aspects. In the 19th. century the French influence became dominant, replaced during the last decades of the 20th. by Anglo-Saxon one. The main research question on which this paper is built refers to the fact that after so many conflicts (sometimes wars) in contemporary postmodern time do the different national literatures have common aspects? In order to answer to that question main works of some representative writers such as Mircea Cartarescu, Orhan Pamuk, Gheorghe Gospodinov, Ismail Kadare. Julia Kristeva are going to be analysed

Keywords: multicultural, Balkan literature, postmodernism, prose

1. Cadrul general

Epoca actuală se caracterizează printr-o expansiune neobişnuită a mijloacelor de comunicare, ceea ce a influenţat construirea profilului cultural al unor anumite zone, pentru că a dus la ştergerea graniţelor tradiţionale dintre diferitele forme culturale şi chiar dintre culturile naţionale, aspecte datorate fenomenului globalizării. Utilizarea mijloacelor oferite de tehnologia modernă a generat un nou tip de literatură cu o circulaţie mult mai largă. Azi discutăm despre literatura digitală, formă foarte accesibilă, conducând la creşterea vizibilităţii literaturilor considerate în general regionale şi la circulaţia rapidă a ideilor şi motivelor literare. Spaţii culturale vaste, relativ unitare au existat însă şi în epocile anterioare, rezultat al unor influenţe culturale majore şi al condiţiilor politice. Un astfel de caz este cel al literaturii zonei balcanice, literatură a cărei unitate tematică şi stilistică ne propunem să o demonstrăm.

Zona balcanică, considerată începând cu secolul al XIX-lea o zonă inferioară din punct de vedere cultural, definită mai ales prin conotaţii negative ca: violenţă, nesiguranţă, mizerie, fragmentare, derizoriu, superficial şi efemer încearcă să îşi afirme identitatea în planul general al culturii europene, asumându-şi în acelaşi timp identitatea balcanică. Devenit unul din conceptele definitorii ale contemporaneităţii, balcanismul este un termen cu semnificaţii multiple, cum ar fi cele geografice, politice, sociale, culturale, lingvistice, dar este un termen destul de nou, perceput încă destul de schematic, chiar şi la începutul secolului al XX-lea.

În cadrul acestui studiu ne vom referi la zona balcanica ca la un spaţiu cultural, în consecinţă şi conceptul de balcanism va fi folosit ca termen cultural. . Căutând originile ne dăm seama că am vieţuit câteva sute de ani într-un spaţiu care nu avea graniţe politice (era acelaşi imperiu otoman) şi care îşi construia cultura pornind de la aceleaşi surse, moştenirea bizantină, un substrat folcloric comun şi un trecut comun sub dominaţia otomană. Balcanismul este considerat de mulţi o stare, un mod de a fi, înglobând aspecte negative şi

pozitive diverse, uneori chiar contradictorii, a devenit în ultimii ani un cadru în care țările din regiune își regăsesc profilul identitar.

"Nu e nimic mai fascinant decât să priveşti în puțul timpului şi să cauți originile" [Manolescu, p 43]1, de aceea privind spre originile prozei româneşti trebuie remarcat că acestea se află, de la început sub semnul balcanismului. Neagoe Basarab şi celebrele sale *Învățături către fiul său Teodosie, Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir, scrierile spătarului Milescu, proze reprezentative pentru literatura română medievală, sunt opere în proză scrise de cărturari formați la şcoala Bizanțului, opere a căror originalitate constă în modul în care au adaptat modele occidentale la tehnici narative ce aparțin tradiției bizantine şi balcanice. În literatura de specialitate termenul *balcanism* desemnează în primul rând un complex de trăsături prin care se caracterizează modul de viață, mentalitățile şi culturile din zona Balcanilor [conform Dicționar enciclopedic, 1993], context în care se defineşte şi literatura zonei.

Lumea balcanică ce a luat naştere pe ruinele Imperiului Bizantin a fost marcată în evoluția sa politică şi culturală de existența imperiilor cu care s-a confruntat. Inclusă în perioada antică în imperiul lui Alexandru Machedon (elenism), apoi în Imperiul Bizantin şi Otoman. Peninsula a cunoscut şi stăpânirea austriacă în partea ei de vest (printre altele Croația, țară majoritar catolică) şi de Imperiul Țarist care în numele ortodoxiei s-a amestecat în politica țărilor balcanice. Turcii stăpânesc Balcanii mai multe sute de ani, dar influența lor culturală este frânată de bariera religioasă, proprie fondului bizantin. Spre sfârşitul Evului Mediu, perioadă ce corespunde în regiune secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea, în zonă pătrund influențe ale Imperiului Habsburgic şi cele ale Imperiului Țarist al Rusei ortodoxe.[168 p.23]. Napoleon este cel prin care cultura şi limba franceză încep să domine Europa. În principate primele elemente de cultură franceză pătrund datorită fanarioților şi ofițerilor țarişti ai lui Kisselef. La începutul secolului al XIX-lea, Peninsula Balcanică era încă un spațiu vast sub jurisdicția Imperiului Otoman, o arie culturală ce se caracteriza printr-o „circulație intensă de călători, de trimişi oficiali dinspre vestul continentului către Răsărit şi dinspre Rusia şi Poarta Otomană spre restul Europei, de curieri, şi militari, de negustori, de cărturari şi de artişti.

2. Problematica cercetării

Analiza corpusului de texte considerate semnificative pentru definirea unității literaturii balcanice a pornit de la o întrebare legată de trecutul comun al zonei. Există oare o literatură balcanică uniatară, efect al substratului cultural comun? În cazul în care ea a existat în perioada medievală, ca o literatură cu trăsături comune, mai putem să o considerăm azi un spațiu cultural comun, în ciuda tuturor războaielor şi conflictelor care au macinat zonă, a faptului că pe ruinele fostelor imperii au aparut un număr mare de state care luptă să îşi definească propriul profil identitar.

O altă întrebare la care cercetarea efectuată şi-a propus să răspundă se referă la literatura postmodernă pe care o crează scriitorii din aceste țări. Este posibil ca în postmodernism să identificăm un corpus literar unitar, în ciuda lipsei de reguli şi a abolirii

[1] Aşa începe capitolul Proza din monumentala lucrare *Istoria critică a literaturii române* de Nicolae Manolescu, arătând ca în toate literaturile europene exista această tendință de a stabili şi de a reevalua începuturile unui gen sau a unei specii.

canonului, trăsături definitorii ale postmodernismului? De fapt într-o epocă în care se observă o diluare a granițelor şi o relaxare a rigorii canoanelor se observă şi o tendință mai clară de afirmare a unității

Cercetarea s-a edectuat prin metoda analizei coparatiste care a condus la interpretări complexe din perspectiva teoriilor socio-culturale şi literare actuale a unor scrieri recente aparținând autorilor implicați în încercarea de definire a valorilor identitare. Prin actualul demers critic se susține ideea necesității dezvoltării studiilor interdisciplinare şi a importanței teoriei literare ca element operator în cadrul cercetărilor de literatură comparată.

Datorită spațiului relativ restrâns al unui astfel de studiu, anailza a fost restrânsă la un anumit aspect al literaturii balcanice, proza. Alegerea nu este întâmplătoare, proza a fost preferată altor aspecte ale literaturii balcanice, deoarece este un mod de expresie specific mentalității balcanice. Proza, în general, romanul în mod special scris în cadrul diferitelor literaturi naționale îşi structurează individualitatea, preluând anumite tehnici de narare specifice romanului occidental dar şi structura poveştilor orientale multi-episodice în care un simbol sau o simplă întâmplare devin sursă a altei poveşti. Postmodernismul care reprezintă o schimbare de paradigmă literară pare a fi prin principalele sale caracteristici: discursivitatea, ludicul, livrescul, prozaicul şi intertextualitatea, mediul firesc de dezvoltare al romanului balcanic. Acesta spre deosebire de romanele occidentale nu neagă existența miturilor, ci o integrează în propria sa paradigmă.

3.Aspecte referențiale

Unitatea prozei balcanice se constituie prin existența unor aspecte specifice comune, aspecte care sunt în acelaşi timp definitorii pentru profilul identitar al unui anumit tip de proză. Aceste aspecte sunt într-o ordine aleatorie itipul de intrigă, prezența unor personaje ce prezintă aspecte identitare comune, anumiți cronotopi care contribuie la particularizarea acțiunii ce constituie substanța poveştii şi, nu în ultimul rând preferința scriitorilor balcanici pentru un gen de roman, romanul istoric, care nu se regăseşte în scrieriile postmoderne din alte zone. Acest tip de roman pe care îl numim istoric pentru necesități de analiză literară şi de identificare cu itemi ai teoriei literare este de fapt o parabolă în care evocarae, adeseori minuțioasă se împleteşte cu interpretarea unor aspecte din realitatea imediată.

Proza balcanică se dezvoltă în secolul XX, nu doar pe fondul unei tradiții ce vine din perioada literaturii medievale a *Cărților populare* sau din amestecul de forme culturale specific regiunii până spre sfârşitul secolului al XIX-lea ci şi pe fondul unei crize generale a romanului post-realist [101, p.11] care determină căutarea unor noi forme de expresie. Acest tip de proză (romane şi proză scurtă) este rezultatul unei tensiuni structurale, resimțite la nivelul întregii societăți, o societate în care trecutul este viu, în contrast cu prezentul. De aceea se observă o tendință de a recrea atmosfera crepusculară a Bizanțului (Ştefan Bănulescu, Julia Kristeva, Silviu Angelescu) sau a altor perioade ca în cazul lui Eliade care reînvie Bucureştiul epocii fanariote sau al scriitorului turc Orhan Pamuk2ale cărui romane evocă diferite perioade din istoria imperiului otoman. Rezultatul este o proză ce are o

[2] Romanele sale traduse în limba română sunt toate romane istorice. .

accentuată funcţie recuperatorie şi care recurge la mijloacele prozei memorialistice[3] întreţinute şi de forma diegetică prin excelenţă – povestirea.

Conţinând poveşti care îşi au fără îndoială originea în Orient, circulând pe arii vaste, contribuind la unitatea culturii medievale se regăsesc în aşa numitele Cărţi populare, sunt o formă de expresie aflată la graniţa literaturii populare cu literatura scrisă.[4] Au trecut din Orient prin Bizanţ şi din Bizanţ spre Occident şi s-au transformă aici cu regularitate în poeme cavalereşti, după curentul vremii, au influenţat decisiv structura ***romanului balcanic***. Umplând un vacuum cultural , aceste şi alte cărţi supranumite mai târziu populare, sunt mai mult decât o literatură de divertisment facil menite să îndulcească siesta sau să constituie o lenevoasă zăbavă în lungile nopţi de iarnă. Colportarea lor a vădit ţinte formative şi estetice apreciate în toată amploarea abia în secolul al XX-lea. Atrăgeau un public larg şi variat[5] printr-un ficţional debordant, prin sinuozitatea subiectelor, prin suspans, qui-pro-quo-uri ingenios organizate, rezolvări melodramatice, răsturnări spectaculoase de situaţii, chiar prin anumite elemente picante ingenios dozate amintind de proza renascentistă.

3.1. Intriga

Analizând structura romanelor balcanice se observă tendinţa de a construi naraţiunea în jurul unei intrigi multiple , uneori greu de detectat, învăluită într-un limbaj aluziv ce se decodează pe parcursul desfăşurării acţiunii. Uneori este dezvăluită în mod indirect, pe parcursul dezvoltării acţiunii, anunţată prin întâmplări imaginare cum ar fi pretextul romantic al manuscrisului găsit, prin care se urmăreşte accentuarea impresiei de reconstrucţie a unei lumi apuse. Livrescul este asumat prin pretextul manuscrisului găsit de un contemporan al cititorului (*Calpuzanii*- S. Angelescu, *Fortăreaţa Albă* –Orhan Pamuk)sau prin multiplicarae intrigii prin procedeul povestirii în povestire (*Cartea Milionarului*), prin cunoaşterea magică (*Noaptea de Sânziene*). Dezvoltarea unei povestiri din altă povestire conduce şi la o intrigă multimplă ce se dezvoltă pe întreg parcursul naraţiunii, aşa cum procedează în majoritatea romanelor sale Orhan Pamuk.

Mecanismul intrigii se bazează pe viclenii, combinaţii, târguieli, disimulare (duplicitate) ce se constituie într-un parcurs sinuos, uneori greu de urmărit, aparţinând în general registrului ironic şi parodic. Tragicul este evidenţiat de imagini simbolice, referenţiale pentru personaje şi locuri. Aşa au fost scrise romanele lui Bănulescu, Julia Kristeva, Pamuk sau Nicolae Popa.

În romanul balcanic postmodern mesajul operei se naşte, adeseori în dialogul dintre cititor şi autor, printr-o atitudine deconstructivistă a cititorului/critic ce desface structura operei pentru a fi înţeleasă şi interpretată. Dialogul este facilitat de naraţiunea la persoana întâi ce pare sa fie modul de expresie predilect al celor mai mulţi din autorii săi reprezentativi aşa cum sunt Orhan Pamuk, Nicolae Popa, Mircea Cărtărescu. Reluările unor scene au în acest caz funcţia de a oferi cititorului o nouă perspectivă.

---

[3] Chiar dacă uneori aspectul memorialistic este de fapt o convenţie ca în cazul lui Silviu Angelescu sau Orhan Pamiuk (Fortăreaţa Albă) care debutează cu o introducere scrisă la persoana întâî, scriitorul mărturisind că a găsit întâmplător manuscrisul în arhiva primăriei din Gabze.

[4] Au fost iniţial naraţiuni scrise, dar influenţa lor asupra prozei balcanice se datorează circulaţiei orale.

[5] Alecsandri, Costache Negruzzi, Ion Eliade Rădulescu au măsturist atracţia pe care au simţit-o faţă de acest tip de literatură, considerată prima formă a literaturii de consum

Sensurile intrigii în romanul balcanic sunt diferite comparativ cu cele ale romanului occidental fie el de tip balzacian sau modern (Joyce sau Proust), fiindcă relațiile personajelor cu timpul şi spațiul sunt diferite. În Balcani timpul pare încremenit, evenimentele mici devin importante şi oamenii au tendința de a ignora evenimente care au schimbat lumea şi au amplificat evenimente locale. Spațiul pare uneori infinit, aşa este fantastica şi fascinanta câmpie a Dicomesiei, alteori minimalizat, dar mereu închis, ceea ce poate fi uneori interpretat ca un paradox. Aşa se întâmplă în romanul lui Ştefan Bănulescu, unde războaiele (cele balcanice şi primul război mondial) sunt evenimente la care locuitorii Metopolisului şi cei din Cetatea de lângă[6] se referă mai puțin decât la dezbaterile ce au loc la Bodega Armeanului. Aceste evenimente imprevizibile, aparent neimportante la scara istoriei, sunt cele care dirijează cursul acțiunii.

3.2.Cronotopi

Mai mult poate decât altor scrieri se potriveşte romanelor scrise în Balcani noțiunea de cronotop, adică de timp şi spațiu definitoriu. Aici unde timpul pare să se oprească şi spațiul se defineşte prin elemente reale, dar şi prin virtuțile sale magice, atmosfera creată este ceea care dă iluzia realității. Impresia de veridicitate potențată prin imitarea voită a stilului cronicăresc este accentuată şi de existența unor personaje atestate documentar ce sunt portretizate prin mijloace stilistice ce aparțin de asemenea stilului cronicăresc [7], cazul lui Silviu Angelescu sau repertoriului povestitorilor orali în nuvelele lui Mircea Eliade[8].

În *Fortăreața albă* de Orhan Pamuk raportul dintre eveniment şi faptul cotidian aşa cum este el înțeles în mentalitatea balcanică este sugestiv explicat de eroul principal, nobil venețian (exponent al mentalității occidentale) cel care analizează evenimentele de la curtea Padişahului, unde uneori „fiecare zi era o repetare plictisitoare”[110, p.127]. Deşi se organizează expediții ale armatei conduse de sultan şi Istambulul se confruntă cu o severă epidemie de ciumă, timpul curge lent şi eroul/narator ce mimează revolta occidentalului în fața lentorii orientale, trăieşte clipe de desfătare.

Lumea balcanică pe care romanul specific acestei zone o reprezintă se caracterizează printr-un spațiu închis, adiabatic [101, p 15], sugerat metaforic de imaginea roții rostogolite lent de unul din personaje, în debutul romanului lui Ştefan Bănulescu *Cartea Milionarului*[9]. Este şi un spațiu privit în oglindă ca în romanul *Calpuzanii* de Silviu Angelescu în care cititorul se află simultan în Bucureşti, Fanar sau Bizanț sau în *Moarte la Bizanț* de Julia Kristeva în care imaginea Bizanțului se oglindeşte în realitatea contemporană[10]. E vastitatea aparentă a unei lumi închise pe care tehnica simultaneității specifică postmodernismului, îl diversifică, deconstruieşte, pentru a fi recompus de autor cu ajutorul cititorilor săi. Poate fi şi

[6] Bănulescu creează o geografie imaginară, inventează topnime prin care subliniază legăturile cu Bizanțul.
[7] În romanul lui Silviu Angelescu autenticitatea este sugerată prin prezența domnitorului Mavrogheni
[8] Această manieră de realizare a portretelor este frecventă în *Pe strada Mântuleasa* sau *În curte la Dionis* este mai puțin utilizată în Noaptea de Sanziene.
[9] Omul înainta pe şosea dând de-a dura o roată de căruță. [...] huruitul roții nu a mirat pe nimeni din cei rămaşi prin case şi prin curți; nici că roata şi omul nu s-au oprit în dreptul rotăriei aflată în coasta fermei Generalului Marosin [Bănulescu, 1977, p.7]
[10] În romanul Juliei Kristeva, ziarista Stéphanie Delacour, reporter la L'Evénement de Paris, vine să cerceteze o dispariție misterioasă în oraşul imaginar Santa Barbara, paradis al lumii interlope. E de fapt o imagine în oglindă a Imperiului Bizantin, recreat prin scrierile Anei Comnen. .

înțeles asemeni definiției lui I.D. Sârbu ca „Provincie a provinciei, Margine a marginilor”, cu specificare pentru spațiul românesc definit ca „spațiu levantin al perfectului simplu”11 rezultat al permanentei opoziții dintre un centru mereu schimbător şi hotarele sale de margine.

Există şi în arhitectura principatelor române, încă din perioada medievală o îmbinare între oriental şi occidental care nu trebuie să ne mire deoarece reflectă influența mediului cosmopolit al Constantinopolului cu ecouri ale artei baroce[12]. Descrierile prin care este prezentat spațiul balcanic şi care motivează formarea mentalității balcanice redau acest amestec de influențe, atitudinea dihotomică a protipendadei acestor țări, silite să se supună turcilor şi să preia elemente orientale, visând în "secret" la țările Occidentului creştin. Cele mai multe din descrierile Bucureştiului din romanele unor autori ca Mircea Eliade sau Constantin Țoiu sunt oglinda acestei realități. Julia Kristeva în romanul parabolă *Moarte la Bizanț* surprinde cu acuratețe acest aspect dual al lumii balcanice, aspect ale cărui forme au supraviețuit până azi.

Pot fi identificate toposuri specifice care au modelat narațiunea fiindcă, au fost calchiate pe teme culturale proprii, rezultat al anumitor practici culturale. În acest areal cultural se poate identifica o stratificare în care ierarhiile sunt determinate de practici culturale străvechi, dar care cel puțin la nivelul narațiunii nu exclud aspectele carnavaleşti şi ludice prin care sunt impuse conştiinței cititorului anumite imagini caracteristice cu valoare simbolică. Paradigma teoriei lui Mircea Muthu privind reprezentativitatea personajelor balcanice are la baza premiza potrivit căreia această reprezentativitate se datorează existenței unor toposuri culturale regăsibile în întreg spațiul balcanic la care se adaugă influențe venite din spațiul culturii occidentale

3.3. Tipologie comună

Aşa cum am menționat în capitolul anterior există în spațiul cultural balcanic un număr de personaje a căror tipologie o regăsim în cultura tuturor popoarelor din zonă. Acestă tipologie comună a influențat şi preluarea unor modele provenite din romanul occidental, adaptându-le spațiului acestei zone, conferindu-le originalitate.

Un personaj caracteristic preluat din repertoriul narativ al Orientului este ***înțeleptul***, mai ales ***înțeleptul rătăcitor***. Prototipul acestui personaj este Nastratin Hogea cel care a devenit aproape sinonim cu spiritul şi mentalitatea balcanică şi cu înțeleptul, aşa cum îl înțeleg literaturile orientale, contemplativ şi moralizator, tragic şi misterios, respectat de comunitate, dar trăind într-o solitudine monastică. Poartă diferite măşti şi poate părea grotesc sau ridicol şi în acelaşi timp mai înțelept decât cei care râd de el. Înrudit cu Bufonul shakespearian, e un personaj comun literaturilor din mai multe țări balcanice, regăsibil în forma sa aproape folclorică la Anton Pann, în folclorul turcesc sau bulgăresc, dar şi la modernul Ion Barbu, poetul în al cărui ciclu despre cetatea imaginară Isarlîk sunt potențate

[11] I. D. Sârbu, Adio Europa Apud Mircea Muthu Balcanologie vol II, p 48, editura Dacia, Cluj- Napoca. Trecerea la perfectul simplu înseamnă aici o şmecheră, agilă şi hoțească modalitate de a ieşi din istorie...ce am avut şi ce am pierdut sună e altceva decât ce avusăi şi pierdui. Prima sună ca un fel de adio mamă, testament fără nicio speranță. Spusă însă la modul Isarlâk, totul devine un bobârnac glumeț, un fel de năstrătinie păcăleață.

[12] La Constantinopole începuse să se creeze o artă compozită prin interferența formelor Orientului islamic cu cele ale Occidentului dominat acum de baroc, Şi felul însuşi de viață al domnului şi marilor boieri siliți de legăturile din ce în ce mai strânse cu lumea islamică să adopte forme şi mode orientale, în timp ce continuau să privească şi spre lumea occidentală, lumea creştină. -Istoria Artelor Plastice în România, vol II, 1970, p 41

valorile simbolice ale personajului. Aşa cum observa Cornel Regman „Nastratin e mai mult decât un personaj, el este o manieră de a vorbi despre personaj, de a-l oferi gurii târgului sau a-l face să se dea însuşi în stambă, într-un cuvânt, de a-l prezenta publicului aşa cum circarii îşi etalează inventarul de curiozităţi" criticul vorbeşte despre o atitudine specifică pe care o denumeşte *nastratinism* şi pe care în acelaşi articol o defineşte astfel: „Înainte de a fi orice altceva nastratinismul e o modalitate a indiscreţiei sociale (satul, târgul, mahalaua fiind instanţele ei) faţă cu insul purtat în faţa grupului să exemplifice prin povestea sa vorba" [127 ,p.34]. În spitul paradoxului, specific regiunii şi mai apoi postmodernismului, acaestă indiscreţie dezvoltă spiritul toleranţei.

Originalitatea personajului, la nivelul întregii sale reprezentativităţi în literatura balcanică constă în felul în care prin el înţelepciunea devine un act de toleranţă exprimat în mod aforistic. Sadoveanu este prozatorul care preluând personajul înţeleptului din cărţile populare de tip *Alixandria, Sindipa* şi *Halima* îi conferă dimensiunile şi paradigma unui personaj de literatură modernă. În romanele lui Ştefan Bănulescu şi Constantin Ţoiu este mai greu de identificat sub masca unor contemporani, dar este mai aproape de modelul său oriental de la care păstrează o anumită atemporalitate. Plăcerea vorbirii în pilde şi înclinaţia pentru farsa ce ascunde elementul tragic au recomandat personajul literaturii postmoderne. Întră în această categorie anticarul Hary Brummer din *Galeria cu viţă sălbatică*[13] sau arhitectul din *Obligado* (Ţoiu), generalul Mavrosin din *Cartea Milionului* (Bănulescu), bătrânul miniaturist din *Mă numesc Roşu* de Orhan Pamuk. Limbajul îi recomandă ca sfătuitori ai comunităţii.

Personajul narator din romanul *Fortăreaţa albă* de Orhan Pamuk este un astfel de înţelept ce priveşte cu detaşare şi ironie apusul Imperiului Otoman. Înţelepciunii şi raţionalismului său ce i se opune lipsa de înţelepciune a celui numit în mod ironic Hogea[14]. Numele care nu este de fapt un patronimic ci o calitate nu corespunde profilului personajului, un om capricios, ros de ambiţii , servil faţă de sultan, pe care îl salvează obsesia pentru împlinirea unui ideal ştiinţific, Conform unui procedeu literar tipic postmodern cei doi sunt imagini în oglindă. Hogea şi tânărul venetian se aseamănă fizic până la confuzie, se completează în plan moral, dar au caractere diferite, sunt ceea ne îndreptăţeşte să le considerăm personaje în oglindă, opuse dar de fapt având aceeaşi sursă livrescă în imaginea lui Nastratin Hogea.

Nu putea lipsi acest tip de personaj nici din romanele lui Ismail Kadare, autor ce se consideră continuator al tradiţiei vechilor povestitori balcanici. În romanul *Palatul viselor* înţelepţii sunt cântăreţii albanezi care interpretează balada podului şi care transmiţând emoţia artistică puternică a interpretării desăvârşite, responsabilizează auditoriul, în mod special pe eroul principal, fidel funcţionar al Imperiului Otoman. „Gâtuit de emoţie, Mark-Ale, simţi o pornire năvalnică să se lepede de jumătatea orientală a numelui său şi să adopte un nume nou, aşa cum erau cele din ţara lui de baştină: Gijon, Gjergi sau Ghiorg" [72, 2007, 127].

Din tradiţia folclorică provine ***haiducul,*** personaj ce preia şi unele atribute ale justiţiarului din romanele realiste ale Occidentului. Rezultă un personaj, nu foarte bine realizat

[13] Chiar la începutul romanului anticarul şi prietenul său merg să ia o cină târzie la Capşa. Conversaţia dintre anticar şi Spridonachis este un model de cozerie balcanică, cu false indignări şi apobări formale. -soiu p. 27

[14] Numele se acordă celor învăţaţi, înţelepţi, dar aici cel învăţat e celălalt, străinul, venetianul luat rob de piraţi şi care aduce cu sine cunoştinţe din lumea occidentală

din punct de vedere al creației literare, dar emblematic pentru aceste popoare aflate mereu în căutarea dreptății. Pentru înțelegerea destinului literar al acestui tip de personaj este important de subliniat că începând cu reprezentările folclorice de la nord şi de la sud de Dunăre, (sursa de constituire a tipologiei din roman) acesta are legături puternice cu reprezentările pastorale[15]. Prezența sa se datorează şi turcocrației, datorită căreia a apărut în toate țările balcanice un ciclu de balade antiotomane grupate în ciclul Novăceştilor[16].Critica a acuzat adeseori romanul românesc din toate epocile că nu are eroi în adevăratul înțeles al cuvântului, personaje care să trăiască drame existențiale profunde. 17 Cu tot caracterul său eroic şi în ciuda locului pe care îl ocupă în imaginarul popular, haiducul nu corespunde nici el profilului tipic al eroului, deşi a fost inspirat de imaginea unui erou Alexandru Machedon. Asemeni eroului din *Alixandria* el este viteaz, cinstit, darnic cu cei săraci, modest, loial cetei sale de haiduci, dar virtuților sale li se adăugă trăsături umane, unele care ar putea intra în categoria defectelor cum ar fi numărul mare de iubite, o anumită cruzime cerută de împrejurări. Aceste trăsături care îl coboară de la statutul de erou la cel de personaj asemănător celor din jur îi sporesc de fapt popularitatea

3.4 Romnaul istoric în Balcani

O particularitate a romanului balcanic este supraviețuirea până în epoca actuală şi în cadrul estetic al postmodernismului a romanului istoric. Acesta este un tip de roman istoric, diferit de cel pe care l-a impus epoca romantică, bazat pe tipologia lansată de Walter Scott. Aceste culturi au fost preocupate să supraviețuiască în timp şi să se opună dominației otomane, să îşi păstreze valorile morale proprii. Istoria a devenit un factor important în definirea profilului moral şi în afirmarea individualității, în consecință al identității naționale, într-un spațiu multietnic şi multilingvistic. Preferința, aproape inexplicabilă, a prozatorilor balcanici postmoderni, pentru romanul istoric se datorează în primul rând concepției popoarelor din această regiune în care istoria este văzută ca o față amară a unui destin vitreg ce le-a aşezat la răscrucea imperiilor.

Un alt aspect ce singularizează romanul istoric scris în Balcani în perioada postmodernă constă în împletirea dintre evocarea unor epoci istorice, clar marcate şi elementele magice provenite din vechiul fond folcloric.

Particularitățile vizunii autorilor balcanici asupra istoriei sunt o rezultantă a absorbției miturilor şi legendelor care contribuie la interpretarea faptelor istorice şi la conturarea imaginii unui anumit popor.[Muthu, 2002, 91]. Ceea ce scriu prozatorii postmoderni este de fapt un altfel de roman istoric, o narațiune ce aminteşte de sinuozitățile poveştilor din Halima, cu scene pitoreşti populate de personaje diverse ce participă la o multitudine de evenimente. Nici convenția evocării istorice nu este respectată, fiindcă adeseori narațiunea suspendă cadrul evenimențial, îl transpune într-un "illo tempore" incert, stagnant şi cameleonic, traducând

[15] Legătura a fost analizată de Octavian Buhociu şi de Ovid Densusianu care a demonstrat că Haiducul este adeseori un cioban revoltat – apud Mircea Muthu 2002, 56

[16] Baba Novac a fost un capitan la lui Mihai Viteazul, se pare originar din sudul Dunării. Baladele menționează şi un căpitan cu numele de Gruia lui Novac.

[17] Această opinie este citată de Mircea Eliade în eseul *Despre destinul romanului românesc* publicat în Fragmentarium. Această opinie a fost reluată de Alexandru Ivasiuc în articolul *Radicalitate şi valoare* care va constata tendința prozei de împăcare în pitoresc [91,p. 456]

atitudinea polemică a autorului față de evenimentele recente. (Pamuk, Kadare, Silviu Angelescu). Lectura atentă a romanelor apărute în ultima perioada conduce la alcătuirea unei liste destul de lungi din care am reținut pentru prezentul discurs critic în mod deosebit: *Mă numesc Roşu, Fortăreața Albă* de Orhan Pamuk, *Pavilionul viselor* de Ismail Kadare, *Hronicul Găinarilor* de Aureliu Busuioc, *Calpuzanii* de Silviu Angelescu, *O sută de ani de zile la Porțile Orientului* de Ioan Groşan.

În spirit postmodern istoria devine parodie, pentru unii autori. Acest fel de interpretare fiind o dovadă a asumării, nu doar a istoria ci şi a interpretărilor şi manipulărilor datorate respectului pentru gloria strămoşilor sau cele ale stăpânitorilor vremelnici. Cele mai potrivite exemple pentru a ilustra această tendință a romanului balcanic sunt romanele lui Ioan Groşan şi Aureliu Busuioc. Lumea crepusculară şi tragică a Crailor de Curtea Veche a dispărut în aceste romane populate de ipostaze ale unor personaje ce îşi găsesc uşor locul în realitatea contemporană şi pentru care încadrarea într-o anumită epocă este doar o convenție „un joc" al autorilor cu cititorii şi chiar cu ei înşişi. Suntem departe şi de viziunea mitică a romanelor sadoveniene, dar mai aproape de ironia anglo-saxonă, poate un reflex al integrării în mentalitatea europeană [64, p.228], suntem de fapt în lumea lui Ion Luca Caragiale unde totul devine satiră. În spiritul paradoxurilor postmoderne trebuie remarcată legătura ce se păstrează totuşi cu Sadoveanu, scriitor pe care Ioan Groşan îl consideră unul din modelele sale.

4. Concluzii

Ne-am propus să demonstram unitatea prozei balcanice scrisă în perioada postmodernă. Curent cultural a cărui principală tendință este aceea de a nu respecta niciun fel de reguli, postmodernismul accepta ceea ce este diferit şi altfel, marginal şi popular, sigura condiție fiind aceea a comunicării cu receptorii textului. În ciuda tuturor războaielor şi conflictelor care au macinat zonă, a faptului că pe ruinele fostelor imperii au aparut un număr mare de state care luptă să îşi definească propriul profil identitar, a lipsei de reguli specifice, literatura balcanică şi-a menținut de a lungul timpului unitatea. Aşa cum a demonstrat analiza prezenată acaestă unitate se regăseşte la nivelul structurii narative, tematicii şi modalităților de expresie.

La nivel compozițional romanul balcanic se caracterizează prin pierderea rolului ordonator al intrigii care nu mai poate fi uşor identificată, fiindcă este învăluită într-un limbaj aluziv şi se multiplică pe parcursul desfăşurării acțiunii, cel mai bun exemplu fiind romanele lui Mircea Cărtărescu, Ismail Kadare sau Orhan Pamuk. Studiul a dovedit că romancierii postmoderni din Balcani au preluat personaje specifice întregii zone, cum este de exemplu Nastratin Hogea, convertit în imaginea înțeleptului rătăcitor. Prin prezența sa el asigură unitate modelului generativ al romanului balcanic, iar prin variantele sale postmodene, conferă diversitate şi originalitate fiecăreia dintre literaturile naționale ale țărilor balcanice.

Corpusul de texte propuse pentru analiză a evidențiat faptul că în ciuda diversității tematicii abordate, a faptului că zonă prezintă o mare varietate lingvistică, literatura ca expresie a spiritualității şi mentalității balcanice se dovedeşte extrem de unitară. Au contribuit la acest lucru substratul cultural comun, dar şi tendința Occidentului de a opune cultura sa celei balcanice privite ca un întreg.

Bibliografie

Albu Mihaela – *Sud-estul european (sau Peninsula Balcanică) regiune cu destin specific şi bogat patrimoniu cultural* în Carmina Balcanica, anul I, nr. 1, Craiova 2008
Boia, Lucian – *Occidentul o interpretare istorică* – editura Humanitas, Bucureşti, 2007
Goldsworthy, Vesna – *Inventarea Ruritaniei. Imperialismul imaginației* – editura Curtea Veche, Bucureşti, 2002
Grati, Aliona – *Romanul ca lume postBabelică*, editura Gunivas, Chişinău, 2009
Ivanciu, Ovidiu- *Elemente de balcanism literar la cei doi Caragiale,III* –roliteratura Filosofie-Istorie
Muthu, Mircea – *Balcanologie* – editura Dacia Cluj-Napoca, 2002
Muthu, Mircea – *Balcanismul literar românesc* – editura Dacia Cluj-Napoca, 2002
Mitu, Sorin – *Europa Centrală.Răsăritul.Balcanii* – editura International Book Access, Cluj, 2007
Olteanu, Antoaneta – *Homo Balcanicus. Trăsături ale mentalității balcanice.* – Paideia, Bucureşti 2004
Paleologu, Alexandru – *Balcanicul Socrate şi socrticul Caragiale* – în secolul 21, Balcanismul 7-8-1997

A CRITICAL RECEPTION: GERMAN INFLUENCE IN THE WORK OF MIHAI EMINESCU DURING 1890 – 1905

Ioana ŞTEFAN, PhD Candidate, University of Oradea

Abstract: The need for this research it is an indisputable fact, despite having talked so much in literary criticism about Eminescu's affinity work with German literature, philosophy and culture, are still some gaps. To see where they started these errors we considered necessary an investigation about history reception of the German influence in Eminescu's work. The period 1905 - 1918 is of major importance, because the critics identified the first highlights of german sources Eminescu's work. In this article are discussed opinions of next critics: Ion A. Rădulescu Pogoneanu, Mihail Dragomirescu, C. Spiru Hasnaş. The Romanian critics opinion are compared with German critics' opinion.

Keywords: Eminescu, German literature, German philosophy,German culture

Dacă înainte de 1905 accentul cădea pe relevarea superiorității eminesciene, afinitățile cu reprezentanții perioadei romantice germane fiind doar enumerate, lipsind analiza şi exemplificarea pe baza operei, după această dată ideile filosofice ce-şi au originea în cugetarea marilor gânditori germani (Kant şi Schopenhauer), revin obsesiv ca teme principale sau secundare ale studiilor şi articolelor.

Deşi accentul a căzut şi în prima perioadă asupra acestor problematici, modul de abordare diferă, astfel încât se poate observa o dezbatere mult mai complexă, structurată şi clar argumentată, iar unele articole ajung chiar să dobândească o importanță majoră în cadrul criticii literare pentru obiectivitate şi profunzimea lor.

În privința celorlalte elemente comune lui Eminescu şi romantismului german (teme, motive sau alte afinități cu cei mai reprezentativi autori), ele sunt, am pute spune, aproape ignorate. Se regăsesc printre studii doar simple aserțiuni, maxim însoțite de unul – două exemple, şi aceste neanalizate.

I. Ion A. Rădulescu Pogoneanu – filosoful văzut prin prisma unui suflet de poet

Dacă până acum articolele şi scrierile criticilor sau atingeau tangențial problema influențelor germane sau o abordau general risipind patru-cinci exemple printre rânduri, - Dr. I Pătrăşcoiu fiind singurul care încearcă să trateze o temă din această categorie de la început la final – articolul lui Ion A. Rădulescu Pogoneanu *Kant şi Eminescu. Traducerea criticii rațiunii pure",* apărut în iunie-august 1906, se remarcă prin concizie şi claritate printr-o dezbatere completă, cu paşii urmați vizibil relevați. Articolul surprinde pe de o parte axarea in jurul problematicii influenței lui Kant asupra gândirii lui Eminescu reflectată în poezie şi proză, pe de altă parte analiza traducerii *Criticii rațiunii pure* făcută de Eminescu.

În prima parte printre lucrările abordate este reliefată nuvela *Sărmanul Dionis* pentru fantezia romantică unde „Eminescu îşi ia zborul în lumea închipuirii pe aripile teoriilor lui Kant despre spațiu şi timp, interpretate de un suflet de poet: *În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut şi viitoriu e*

în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă…"[1]. Potrivit opiniei lui Ion A. Rădulescu Pogoneanu „orice filosof are închis în sine un poet şi orice mare poet ascunde un filosof în sufletul său"[2] de aceea studiul său are în vedere legătura dintre poeziile eminesciene şi ideile filosofice care au prins rădăcini în sufletul scriitorului încolţind mereu sub forme diverse. Pentru a identifica această legătură autorul apelează la contextul social şi la notaţiile din manuscrise, făcute în urma lecturilor lui Kant, din care reiese dispoziţia sufletească creată de acestea. Astfel reperează închipuirea mistică din *Sărmanul Dionis* ca fiind scrisă la Berlin, având în vedere data apariţiei în *Convorbiri literare* (1872 – 1 ian. 1873), fapt ce face incontestabil contactul în prealabil cu *Critica raţiunii pure*. La această constatare se adaugă citatul din manuscrisul lui Eminescu „ Da! Orice cugetare generoasă, orice descoperire mare purcede de la inimă şi apelează la inimă. Este ciudat: când cineva a pătruns odată pe Kant, când e pus pe acelaşi punct de vedere atât de înstrăinat acestei lumi şi voinţelor ei efemere – mintea nu mai e decât o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumi nouă, şi pătrunde la inimă"[3], care vine ca un nou argument indisputabil. Autorul prezintă o cugetare eminesciană desprinsă de pe urma lecturilor lui Kant, pe care Eminescu a reluat-o şi în cadrul unei nuvele fără titlu, rămasă în stare de fragment şi publicată în volumul *Scrieri politice şi literare,* vol. I, Editura Minerva, 1905 sub titlul de *Archaeus.* De remarcat sunt însă reflectările acestor cugetări surprinse în diverse poezii precum *Criticilor mei, Satira I* sau *Împărat şi proletar.* Analizând aceste cugetări Ion A. Rădulescu Pogoneanu mai reliefează şi frumuseţea lor plastică. De ce evidenţiază cu atenţie sporită şi insistent această plasticitate?! Tocmai pentru a dovedi şi a concluziona că „ în această filosofi de poet nu ne putem aştepta să găsim severitatea unui sistem de gândire disciplinată care păstrează caracterul unei consecvenţe ştiinţifice"[4] Ideile despre aprioritatea timpului şi a spaţiului se îmbină cu alte elemente într-o liberă visare a unui tânăr romantic. Autorul desluşeşte şi fine accente ale filosofiei budhiste sau ale doctrinei materialiste influenţată de Schopenhauer sau de David Friedrich Strauss (*Der alte und der neue Glaube*), pentru aceasta din urmă aducând argument nuvela *Cristos a înviat.* Cu toate acestea simpla precizare a titlului, fără o dezbatere a textului, nu ne convinge să dăm crezare unei presupuneri, doar pentru că este enunţată cu fermitatea unei convingeri. Această abaterea de la firul principal al subiectului dezbătut nu prezintă nico utilitate.

Toate exemplificările, analizele, contextele studiate, exceptând „parantezele", au o finalitate precisă şi valoroasă, aceea de a dovedi *cum* este influenţat Eminescu de Kant. Valoare articolului nu rezidă în simpla şi banala argumentare a unei legături de influenţare, ci în reliefarea asemănărilor şi deosebirilor dintre spiritul unui poet şi cel al unui filosof, fapt ce duce la evidenţierea filosofiei din poezia eminesciană. Ion A. Rădulescu Pogoneanu dovedeşte prin studiul întreprins, că Eminescu nu a fost adeptul sau creatorul unui sistem filosofic disciplinat, neputând adapta sufletului său de tânăr romantic severitatea unei astfel de gândiri. El este cel care citeşte scrierile lui Kant, iar sâmburele ideilor esenţiale din cugetarea marelui filosof prinde rădăcini care odrăslesc şi proza şi poeziile eminesciene.

[1]Ion A. Rădulescu Pogoneanu *Kant şi Eminescu. Traducerea criticii raţiunii pure"* în *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu,* Secolul XX, vol. V, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2005, p. 158
[2] Ibidem, p. 159
[3] Ms. 2287 al Bibliotecii Academiei Române, f. 11. Publicată şi în M. Eminescu, *Scrieri politice şi literare,* vol. I, Ed. Minerva, 1905, p. 24
[4] Ion A. Rădulescu Pogoneanu *Kant şi Eminescu. Traducerea criticii raţiunii pure"* în *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu,* Secolul XX, vol. V, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2005, p. 165

A doua parte a studiului este consacrată traducerii *Criticii raţiunii pure* regăsită în manuscrisele lui Eminescu de la Biblioteca Academiei Române. Aici atenţia şi minuţiozitatea autorului devin şi mai evidente, Ion A. Rădulescu Pogoneanu reuşind să întreprindă o abordare critică de excepţie a traducerii la baza căreia se observă studiul aprofundat şi detaliat al manuscriselor.

Atât corectitudinea şi claritatea explicitării filosofiei din opera eminesciană cât şi numeroasele referiri argumentate la operă, fac din lucrarea lui Ion A. Rădulescu Pogoneanu o importantă treaptă, ce nu poate fi ignorată, spre cunoaşterea influenţei germane din opera lui M. Eminescu.

II. Mihail Dragomirescu – elemente „străine" provenite din romantismul german

Mihail Dragomirescu atinge şi el problema înrudirii dintre Eminescu şi romantismul german, în numeroase studii şi articole. În ceea ce priveşte concepţia despre pesimismul lui Schopenhauer, consideră că acesta a atins doar personalitate omenească a lui Eminescu, cea artistică dobândind un pesimism propriu: „Eminescu nu este pesimistul schopenhaurian; el este un om cu o simţire proprie a lucrurilor…"[5] Ioana Vasiloiu sintetizează viziunile criticilor de până la M. Dragomirescu despre pesimismul eminescian astfel: „ Dacă Grama considera că pesimismul eminescian îşi are originea în opera lui Schopenhauer, poezia fiind o imitaţie a filosofiei acestuia, dacă Gherea – principala ţintă a discursului polemic dragomirescian – susţinea că mediul social este cauza decepţionismului poetului, autorul „teoriei capodoperei" reia, sprijinindu-se pe conceptele redefinite de Proust în studiul *Contre Sainte-Beuve*, viziunea maioresciană"[6]

Analizând în articolul *Valoarea literară a prozei poetice a lui Mihail Eminescu*, apărut în 15 octombrie 1908, trei opere în proză şi anume *Făt Frumos din Lacrimă, Cezara* şi *Sărmanul Dionis*, exegetul constată cu certitudine că acestea cuprind diverse elemente specifice romantismului german, le reperează în cadrul operelor şi îşi motivează aserţiunile. În *Făt - Frumos din Lacrimă* printre elementele „străine, pline de-o bolnăvicioasă strălucire, datorite îndeosebi literaturii romantice germane"[7] identificate se află azvârlirea lui Făt-Frumos de către Ghenar, după care a căzut ars de fulgere în mijlocul pustiului, şi mai ales călătoria în lună a sufletelor moarte împreună cu fata pe care scos-o din robia Miezeinopţi. Autorul consideră aceste situaţii străine poporului român şi este pe deplin îndreptăţit să afirme că au fost preluate de la germani. De altfel basmele populare germane sunt majoritatea construite în jurul unor asemenea elemente şi teme înfiorătoare.

M. Dragomirescu consideră că gândirea abstractă de la care porneşte Eminescu aparţine unui sistem străin, prin urmare toate consecvenţele şi modalităţile de realizare a gândirii se datorează acelui sistem. În ceea ce priveşte *Sărmanul Dionis*, aici autorul regăseşte cea mai mare parte a influenţei lui Kant şi a romantismului german, dar o evaluează ca fiind „una din cele mai strălucite probe a extraordinarei inteligenţe şi imaginaţii a marelui nostru

[5] Mihail Dragomirescu - *M. Eminescu,* Editura Junimea, Iaşi, 1976, p. 106
[6] Ioana Vasiloiu *Receptarea critică a lui Eminescu până la 1930,* Editura Muzeului Literaturii Române, Bucureşti, 2008, p. 285
[7] Mihail Dragomirescu *„Valoarea literară a prozei poetice a lui Mihail Eminescu"* în *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu,* Secolul XX, vol. VI, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2006, p. 92

poet"[8] Tocmai această definire a originalității eminesciene, în diferite circumstanțe, îl plasează pe Dragomirescu pe un loc important, recunoscut şi de critica contemporană: „În pofida limitelor pe care exegeza sa le impune creației poetice eminesciene (explicarea acesteia numai din punct de vedere estetic) Dragomirescu are incontestabilul merit de a fi definit originalitatea operei"[9] Pe lângă acesta tot lui îi datorăm şi punctarea corectă a unor înrâuriri de factură romantică germană în opera eminesciană, în special în prozele *Făt Frumos din Lacrimă, Cezara* şi *Sărmanul Dionis.*

III. C. Spiru Hasnaş – relevarea legăturii Eminescu – Schopenhauer

Pe parcursul studiilor critice am întâlnit de multe ori până la această dată (1914) alăturarea a două nume: Eminescu şi Schopenhauer. Deşi este cea mai cunoscută comparație care apare când vorbim despre influența culturii germane asupra lui Mihai Eminescu, totuşi a fost tratată cu observabila superficialitate tipică perioadei respective. În 14 iunie 1914 C. Spiru Hasnaş oferă publicului articolul *Eminescu şi Schopenhauer* unde arată „că chestiunea raporturilor între cugetarea lui Eminescu şi cea a filosofului german e atinsă pretutindeni într-un chip vag. Şi totuşi, e, desigur, una dintre cele mai însemnate probleme ce se pot pune relativ la originalitatea şi dezvoltarea evolutivă a personalității lui Eminescu." [10]

Autorul face, pentru început, un periplu prin critica literară semnalând constatările celor mai cunoscuți exegeți asupra legăturii în discuție. Primul care îl numeşte pe Eminescu „cunoscător" al filosofiei lui Platon, Kant şi Schopenhauer, al credinței creştine şi budiste, fără însă, a analiza în amănunt aceste constatări, este, după cum bine ştim, Titu Maiorescu. Dacă Maiorescu se rezumă la simpla recunoaştere, Gherea este cel care neagă complet influența schopenhauriană, motivând că sursa pesimismului eminescian ar fi doar mediul social european şi în special cel românesc. Mai mult, criticul se întreabă cu ar fi putut Schopenhauer avea vreo înrâurire asupra lui Eminescu, dacă în perioada când scriitorul român învăța în Germania, filosoful murise. Şi tot atunci Dühring era în viață, propagându-şi cu entuziasm optimismul şi părerile împotriva lui Schopenhauer şi Hartmann. Modul în care criticul pune problema, că Schopenhauer nu l-ar fi putut influența pe Eminescu deoarece murise, ne surprinde enorm. Adică opera unui scriitor sau a unui filosof moare o dată cu el, sau devine neputincioasă în a-şi mai exercita influența?! Nu mai puțin uimitoare sunt afirmațiile lui Adamescu, care pune alături de numele poetului român pe Confucius, Platon, Spinoza, Fichte şi Kant, fără însă nici măcar a aminti de Schopenhauer. C. Spiru-Hasnaş nu aminteşte că şi Ion Scurtu, I. Pătrăşcoiu şi N. Sulică au avut lucrări pe această temă sau articole care atingeau problema dezbătută. Cu siguranță însă, că o abordare clară, bine structurată şi concisă a legăturii ce se poate stabili între cugetările celor doi nu apăruse până la acel moment. C. Spiru Hasnaş îşi ia inițiativa de a întocmi acest studiu necesar, care vine să limpezească orice nelămurire cu aceeaşi perspicacitate cu care Ion A. Rădulescu Pogoneanu realizase panorama relației Eminescu-Kant. Criticul începe prin a scoate de sub semnul întrebării influența lui Schopenhauer asupra lui Eminescu. După constatările biografilor

[8] Ibidem, p. 100
[9] Ioana Vasiloiu *Receptarea critică a lui Eminescu până la 1930,* Editura Muzeului Literaturii Române, Bucureşti, 2008, p. 287
[10] C. Spiru Hasnaş *„Eminescu şi Schopenhauer"* în *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu,* Secolul XX, vol. XVII, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2008, p. 6

Eminescu face cunoştinţă cu filosofia schopenhauriană ca student la Viena, Jena sau Berlin. Perioada 1869 – 1874 este una glorioasă şi de mare răsunet pentru pesimismul german. Lucrarea sa fundamentală *Die Welt als Wille und Vorstellung* este editată pentru prima oară în 1818, dar în prima jumătate a secolului a fost cu totul ignorată: „oficialitatea şi şcolile l-au ţinut sub tăcere pentru că era un neîmpăcat duşman al hegelianismului, iar publicul cel mare nu l-a cunoscut pentru că nu-l revela nimeni. Abia după douăzeci şi şase de ani îndrăzneşte Schopenhauer să scoată a doua ediţie a lucrării sale fundamentale, dar şi această rămâne în umbră”[11]. În anul precedent morţii sale (1859) Schopenhauer este relevat publicului de o revistă engleză *Edinburg Review* şi scoate a treia ediţie a operei sale capitale, prin care îşi începe cu adevărat acţiunea. După moartea sa, elevii săi Frauenstaedt şi Ed. V. Hartmann autorul *Filosofiei inconştientului* asigură prelungirea ideilor sale despre pesimism. În consecinţa acestui fapt se începe o luptă de contracarare a curentului pe plan european prin E. Caro în Franţa, James Sully în Anglia şi H. Dühring în Germania. Prin urmare moartea lui Schopenhauer nu constituie finalizarea influenţei lui ci, din contră, o întărire, înrâuririle sale asupra lui Eminescu găsindu-şi o justificare cât se poate de logică, mai ales că în 1870 această influenţă era cea mai puternică, după cum opinează şi C. Spiru Hasnaş.

În continuare criticul prezintă sub ce aspecte apare exercitată aceasta în opera eminesciană. Poetul român inspiră cititorilor încrederea în preţul vieţii şi în existenţa unui ideal oricât ar fi el de îndurerat. Detaşarea de o deznădejde iminentă şi totală nu face parte, bineînţeles, dintre atitudinile specific schopenhauriene. Criticul opinează că „dintre cele două suflete care se luptau în pieptul lui Eminescu, cugetătorul *singur* e dator cu câteva din gândurile sale filosofului german; acestea însă sunt atât de bine ferecate în armătura propriei sale cugetări, încât nu pot fi dezlipite din ea decât smulgându-le cu oarecare sforţare”[12] Unul din cele câteva gânduri ale filosofului german, recognoscibil în poemele eminesciene este concepţia asupra unei unităţi fundamentale ale vieţii. Această unitate esenţială este dorinţa eternă şi universală pe care Schopenhauer o numeşte „voinţă”. Reprezentarea schematică a pesimismului identic la Eminescu şi Schopenhauer ar fi astfel: viaţa e dorinţă, dorinţa – durere, deci viaţa devine o durere. Doar că poetul român a integrat această cugetare fundamentală în cadrul poeziilor, dându-i originalitate şi „îndepărtând-o” oarecum, cum remarcă autorul, de textul original german prin această îmbinare cu versurile româneşti. Alte puncte comune între cei doi se pot observa la nivelul concepţiei despre amor – văzut ca o iluzie din care e necesară trezirea – şi despre femeia privită cu dispreţ, ca un instrument inconştient al acestei iluzionări. *Dalila* este considerată de exeget „o glossă pe motivul aforismelor”[13] preluate de la gânditorul german. Sunt remarcate şi deosebiri esenţiale între cei doi cele mai importante axându-se în jurul patriotismului. Pentru Eminescu iubirea faţă de popor şi de patrie sun mai presus de orice, în schimb Schopenhauer consideră acestea nişte lucruri inferioare, specifice unor categorii de oameni care, în lipsa calităţilor personale, îşi atribuie virtuţile întregului popor.

C. Spiru Hasnaş concluzionează: „În genere însă putem spune că ea [influenţa lui Schopenhauer asupra lui Eminescu] s-a mărginit la furnizarea elementelor filosofice, teoretice ale pesimismului lui Eminescu, dar că acestea le-a elaborat într-un chip personal, le-a altoit cu

[11] Ibidem, p. 6
[12] Ibidem, p. 7
[13] Ibidem, p. 8

izbândă pe sensibilitatea sa foarte delicată şi le-a făcut astfel să devină parte integrantă din concepția *sa* filosofică pesimistă. Personalitatea lui Eminescu nu a fost creată dar a fost îmbogățită prin acest împrumut."[14] El îşi autoevaluează articolul ca o „schițare foarte sumară", dar citatele şi exemplificările atât din opera poetului român, cât şi din cea a filosofului german abundă pe tot parcursul observărilor critice.

Articolul lui C. Spiru Hasnaş constituie unul din cele mai complexe şi mai corecte abordări a unei părți din influența germană reflectată în opera lui Mihai Eminescu, din perioada de până la 1918.

IV. Câteva constatări concluzive

Deşi reperele identificate în această perioadă au fost relativ puține, în comparație cu ce va aduce exegeza următoarelor perioade, totuşi aici îşi au rădăcina şi primele erori de identificare ale unor similitudini între Eminescu şi unii scriitori germani. Aceste confuzii se datorează, în special, receptării eronate de către critica literară românească a operelor şi autorilor germani. Unul din motivele acestei receptări este interpretarea textelor autorilor germani pe baza traducerilor în limba română, care nu redau cu fidelitate originalul, de multe ori apărând şi modificări grave ale sensului primar. Se pedalează foarte mult pe nişte influențe nefondate, cum ar fi cea a lui Goethe sau Schiller, dar nici un critic nu are inițiativa de a dovedi aceste influențe. Simpla alăturare a unor poezii ce „par" să conțină idei similare, nu este un motiv suficient pentru a pune semn de egalitate între doi autori, sau de a decreta că unul trebuie să fi fost influențat de celălalt. Unele idei şi teme generale sunt vehiculate în diverse epoci, de autori aparținând unor curente sau orientări distincte. Important este modul de prelucrare a respectivelor teme, astfel încât produsul final (poezia sau proza) să prezinte trăsături specifice curentului respectiv. Dacă s-ar fi luat versurile, atât de mult citate, din *Faust*, al lui Goethe şi s-ar fi făcut o interpretare completă pe baza originalului în limba germană, ținându-se cont de părerile exegeților germani, şi s-ar fi făcut acelaşi lucru cu poemele lui Eminescu în limba română, ar fi fost foarte uşor de remarcat că nu se poate constata nicio influență. Se regăseşte printre articolele vizate şi numele lui Hölderlin, ca reprezentant al romantismului german, iar ca urmare a acestui fapt este enunțată, desigur, şi influența sa, ca romantic, asupra lui Eminescu. Afirmațiile nu sunt însoțite de niciun fel de argumente, nu putem deci să constatăm cu certitudine unde s-a dorit relevarea influențelor şi ce motive a avut autorul să ajungă la această concluzie. Cert este faptul că încă din această perioadă a pornit o idee greşită, de receptare a scriitorilor germani, pe care viitorii exegeți au luat-o ca fiind bună şi au continuat-o prin interpretări şi analize complexe. Această idee este încadrarea lui Hölderlin, într-o orientare eronată. El nu se încadrează în curentul romantic ci face parte din categoria „Einzelgänger", alături de încă doi autori. Reprezentanții acestei categorii însumează trăsături din diverse curente şi, fără a se sustrage epocilor istorice, formează o grupare nouă, autentică. Faptul că Hölderlin a trăit în perioada romantismului german, nu trebuie confundat cu încadrarea lui în acest curent. Mai întâi de toate este necesară o profundă analiză a operei şi vieții, dar nu fără consultarea exegeților germani.

O altă caracteristică ce se poate observa în articolele, volumele sau prelegerile din această perioadă este absența unui alt fel de abordare a legăturii dintre Eminescu şi

[14] Ibidem, p. 10

romantismul german, decât a celui sub denumirea de „influență". Influența se definește ca o acțiune exercită asupra unui scriitor conducând la schimbarea stilului său și este sinonim cu „înrâurire". Dar există termeni mult mai potriviți pentru a releva această relație, care sunt folosiți cu succes de către critica contemporană. Similitudinea reprezintă relația ce se poate stabili între doi scriitori sau între operele lor care seamănă exact sau o comparație bazată pe existența unor proprietăți comune. Afinitatea este potrivire între autori sau între textele lor datorită asemănării spirituale. Termenii de „afinitate" sau „similitudine" se potrivesc mult mai bine în ceea ce privește legătura Eminescu – romanticii germani, iar cei de „influență" sau „înrâurire" sunt reprezentativi pentru relația Kant sau Schopenhauer – Eminescu.

Prin urmare putem conchide afirmând că studiile critice din perioada de până la 1918 oferă primele repere de identificare a surselor de origine germană din creația eminesciană. Aceste repere abordează o paletă variată de idei, unele constituind temelia viitoarelor exegeze, iar altele rădăcina unor erori de receptare a literaturii germane.

Bibliography

Academia română, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu,* Secolul XIX, vol. I - III, București: Editura Saeculum I.O., 2002

Academia română, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu,* Secolul XIX, vol. I - XXIX, București: Editura Saeculum I.O., 2004 – 2011.

Sorensen, Algot Bengt, *Geschichte der deutschen Literatur,* Band I und Band II, C. H. Beck Verlag, 1997

Vasiloiu, Ioana, *Receptarea critică a lui Eminescu până la 1930*, Editura Muzeului Literaturii Române, București, 2008

THE JOURNAL OF A BACKGROUND PERFORMER – A PSYCHO-ANALYTICAL PERSPECTIVE

Hristina POPA, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: George Tomaziu wrote in Paris, between 1976-1989, The Journal of a Background Performer. This book was published in România in 1995. This autobiographical text presents flashbacks from the communism period and from the communist prisons and it also talks about homosexuality. In our study we tried to analyse this book in a psychoanalytic perspective.

Keywords: the autobiographical text, the communist prisons, homosexuality, a psychoanalytic perspective.

În cartea sa**,** pictorul George Tomaziu ne călăuzeşte spre un mediu artistic nonconformist al marilor capitale europene interbelice şi al Bucureştiului celui de-al Doilea Război Mondial, când el devine spion al francezilor şi englezilor. Parcurgând textul, simţim şi parfumul aristocrat al Odessei, descoperim cruzimea trupelor militare din aceeaşi zonă, şi ni se relevă starea latentă a „arătărilor" din puşcăriile comuniste româneşti.

Autorul se autoflagelează scriind acest *Jurnal*...: „ca să scap din ambianța sterilizantă a închisorii, care mă obseda neîncetat, mi-am impus o nouă pedeapsă, de cincisprezece ani, scriind această «aducere aminte», dar mă regăsesc cu adevărat doar în fața şevaletului."[1] *Jurnalul unui figurant,* scris în franceză, la Paris, între 1976-1989, decupează imagini dintr-o perioadă istorică periculoasă şi imprevizibilă, precum şi experiențe profesionale inedite şi trăiri personale tabu. Tomaziu nu-şi acordă rolul de protagonist al epocii sale, ci-l preferă pe cel de pion, de figurant: „Această ipostază (...) conține (...) trei posturi: cea a unui gen de ACTOR, cea de SPECTATOR (mai familiarizat decât restul muritorilor cu unele trucuri şi trucaje) şi nu în ultimul rând cea de MARTOR, dacă nu obiectiv, în orice caz mai dezinteresat decât PROTAGONIŞTII sau PRODUCĂTORII unui film, ai unei epoci."[2]

Tomaziu este arestat prima dată în iunie 1944 şi eliberat după 23 August.

Apoi, în 1950 comuniştii îl condamnă pentru înaltă trădare la 15 ani de temniță grea, descoperind „Cei trei F. ai detenției: *foame, frig, frică"*[3], dar şi nedreptatea noului regim care luptă pentru a se instaura definitiv şi pentru a-şi suprima duşmanii sau potențialii opozanți. În închisoare el află că individului i se pot nega toate drepturile şi că legea este încalcată chiar de către cei care o întocmesc, după cum observa şi Dennis Deletant: „Experiența regimului

[1] George Tomaziu, ***J**urnalul unui figurant, 1939-1964***,** traducere de Mariana şi Gabriel Mardare, prefața şi postfața de Gabriel Mardare, Bucureşti, Editura Univers, 1995, p. 260
[2] *Idem,* p. 12
[3] *Idem,,* p. 214

comunist i-a convins pe majoritatea românilor că legea este un instrument în mâna guvernului folosit pentru a se proteja împotriva cetățenilor."[4]

Evenimentele *Jurnalului...* se vor diacronice, dar autorul introduce flash-uri policrome din biografia de exilat şi inserează capitole numite „Paranteze" cu rol explicativ. Lucrarea are o structură sistematică, limbajul este finisat, iar textul, preponderent imagistic cu unele zvâcniri întunecoase, conţine scanări ale realităţii trăite de George Tomaziu.

În timpul celei de-a doua arestări, Tomaziu s-a dedublat, s-a detaşat de el însuşi pentru a se autoapăra împotriva a tot ceea ce venea din exteriorul său. Adoptând această atitudine de indiferenţă[5] afectivă, el a reuşit să obţină starea de calm necesară în vederea suportării situaţiei groaznice în care se vedea aruncat: „Pentru întâia oară în viaţa mea, când mă aflu lipsit de toate, jupuit şi golit: nici amintiri, nici dorinţe, nici identitate, nici aşteptarea vreunui eveniment oarecare, nici importanţa acordată vreunei întâmplări."[6] Artistul nu poate reactualiza primele zile ale detenţiei decât folosind relatarea la persoana a III-a, cu scurte inserţii de relatare subiectivă plasate între paranteze. Această încercare de renunţare la persoana I, de părăsire a propriului sine, ca şi cum un alt individ ar trăi acele evenimente, denotă răni deschise: „Chircit acolo, în întuneric, el e ghemuit sub nişte picioare."[7]

Ateu convins până în momentul celei de-a doua arestări, artistul îşi schimbă atitudinea faţă de divinitate, acceptându-i existenţa, fapt observat şi de Ruxandra Cesereanu: „Într-o primă etapă a detenţiei sale, aflat într-un vertij încetinit, George Tomaziu îl găseşte pe Dumnezeu fără să-l caute, din instinct de conservare."[8] El face faţă regimului concentraţionar şi datorită artei, creând versuri şi tablouri imaginare.

Spirit lucid, dotat cu o inteligenţă critică şi o intuiţie profundă, deţinutul Tomaziu este conştient că viaţa în închisoare este o permanentă luptă pentru supravieţuire, o continuă atitudine circumspectă: „Niciodată omul nu este mai mărunt decât atunci când nu îndrăzneşte să aibă încredere în altul."[9] Pe lângă lipsa de încredere, el a suferit şi de foame, ceea ce l-a dus la punerea în practică a unui plan riscant: simularea unor crize acute de apendicită în urma cărora, după cum însuşi mărturiseşte, „aveam să smulg, plătind cu apendicele meu şi câteva picături de sânge, câteva gamele de hrană normală."[10]

Din *Jurnalul unui figurant* transpare ataşamentul profund al artistului faţă de mama sa şi faţă de anumite persoane de acelaşi sex cu el. Dragostea şi respectul faţă de cea care i-a dat viaţă merge până la identificarea cu aceasta, în special în două secvenţe (cea în care pictorul probează nişte pălării pentru mama sa, moment în care el se priveşte în oglindă şi vede proiectată imaginea ei, şi cea în care doarme cu pumnul strâns şi cu degetul mijlociu trecut printre celelalte degete, precum mama lui şi cum - chiar el recunoaşte - acest mod de imitare a poziţiei de somn îl face sa-şi simtă mama aproape, să se simtă parte din ea). Psihanaliza

[4] Dennis Deletant, *Întoarcerea României în Europa: între politică şi cultură,* traducere de Cristina Spaterelu în "Revista 22" din 12.01.2007, http://www.revista22.ro/intoarcerea-romaniei-in-europa-intre-politica-si-cultura-3373.html

[5] *Dicţionar de psihologie,* Norbert Sillamy, traducere, avanprefaţă şi completări privind psihologia românească de dr. Leonard Gavriliu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, p. 158

[6] George Tomaziu, ***op. cit.***, p. 164

[7] *Idem* p. 162

[8] Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în conştiinţa românească, Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste,* Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 262

[9] George Tomaziu, *op. cit.*, p. 179

[10] *Idem,* p. 200

tratează acest aspect al ataşamentului prea puternic faţă de mamă, subliniind că această imposibilitate de desprindere duce la declanşarea complexului lui Oedip. Chiar dacă lipseşte ostilitatea faţă de tată (pe care Tomaziu îl apreciază) şi faţă de fraţi (despre care nu aminteşte decât de două ori), acest complex este prezent şi nedepăşirea lui a dus la inclinaţia homosexuală recunoscută cu asumare şi sfidare: „V-am spus deja că-l găseam simpatic. Dacă n-a înţeles că-i făceam mici cadouri pentru a mă culca cu el, s-a înşelat şi asta ne-a adus în această situaţie neplăcută."[11]. Artistul nu a putut să treacă de la dragostea maternă (mama - afirmă Freud - „este primul obiect al iubirii"[12]) la cea pentru o femeie. George Tomaziu a preferat să-i fie fidel, să-i poarte sentimente profunde unei singure persoane: mamei sale.

O evidenţiere a complexului Oedip reiese din scena apropierii mamă-fiu în timpul unei alarme antiaeriene: „Aveam întotdeauna la mine ceva provizii, tocmai pentru a evita să ies; am mâncat puţin somon afumat (mama era o gurmandă încântatoare) şi am băut puţin cam multă ţuică (...). Astfel încât, în timp ce suflul unei explozii foarte apropiate ameninţa să facă ţândări geamul de la fereastra mea, noi ne-am apucat să cântăm pe întrecute aria jovialului baron Ochis. Am râs cu lacrimi când, punându-i pe cap una dintre pălării, i-am povestit mamei cum o cumpărasem."[13]

Construcţia caleidoscopică a *Jurnalu*-ului *unui figurant* este metodică, presărată cu ironie şi ludic, gardienii fiind comparaţi cu nişte pinguini „care ne aduceau supa"[14]. Lucrarea ni se prezintă sub forma unui colaj, al unui destin imprevizibil, redat sub autoritatea esteticii vizualului.

Bibliografie

Tomaziu, George, ***J**urnalul unui figurant, 1939-1964***,** traducere de Mariana şi Gabriel Mardare, prefaţa şi postfaţa de Gabriel Mardare, Bucureşti, Editura Univers, 1995

Cesereanu, Ruxandra, *Gulagul în conştiinţa românească, Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste,* Editura Polirom, Iaşi, 2005

Deletant, Dennis *Întoarcerea României în Europa: între politică şi cultură,* traducere de Cristina Spaterelu în "Revista 22" din 12.01.2007, http://www.revista22.ro/intoarcerea-romaniei-in-europa-intre-politica-si-cultura-3373.html

Freud, Sigmund, *Opere* - vol. 10 - *Introducere în psihanaliză*, Prelegerea a 21-a, *Dezvoltarea libidoului şi organizări sexuale*, Editura Trei, Bucureşti, 2004, Traducere din lb. germană de Ondine Dăscălița, Roxana Melnicu, Reiner Wilhelm, Note introductive de Roxana Melnicu

Dicţionar de psihologie, Norbert Sillamy, traducere, avanprefaţă şi completări privind psihologia românească de dr. Leonard Gavriliu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998

[11] *Idem.*, p. 113

[12] Sigmund Freud, *Opere* - vol. 10 - *Introducere în psihanaliză*, Prelegerea a 21-a, *Dezvoltarea libidoului şi organizări sexuale*, Editura Trei, Bucureşti, 2004, Traducere din lb. germană de Ondine Dăscălița, Roxana Melnicu, Reiner Wilhelm, Note introductive de Roxana Melnicu, p. 320

[13] George Tomaziu, *op. cit.*, p. 104

[14] *Idem,* p. 223

THE PATRIOTIC POETRY AND ITS MORAL-AESTHETIC IMPLICATIONS. ANA BLANDIANA, „FIRST PERSON PLURAL"

Cristina GOGÂȚĂ, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Bringing into discussion a concept such as „the patriotic poetry" may prove itself to be a risky task, especially since after 1989 patriotism has been systematically mistaken for communist nationalism, and authors of patriotic poetry have often been accused of moral compromise. Patriotic poems turned into true political dossiers aimed to discredit the canonical writers or to reinstate a version of literary history closer to the inquisition than to an alleged Truth. On the other side, writers themselves refuse to admit having written such texts or to explain the reasons for toeing the aesthetic party line. Nevertheless, these texts continue to exist in the debut volumes, in the pages of literary magazines, in the collective volumes dedicated to the Party. They must be clarified and connected to the rest of the literary works of their authors, not as accidents, and least as hateful exposures. Do these texts have any literary value? To what extent are they able to compromise the moral portrait of their author? How useful is the distinction between patriotism and nationalism in analyzing them? These are some of the questions the present research paper aims to clarify.

Keywords: communism, Ana Blandiana, totalitarianism, censorship, Romanian literature.

Patriotism, naționalism, compromis moral, aservire politică, literatură partinică – acestea sunt câteva dintre conceptele care circulă în variație liberă, atunci când este rediscutată literatura scrisă în timpul comunismului. Nu puține sunt cazurile de scriitori radiați din istoriile literaturii, sub pretextul că ar fi fost aserviți regimului. Indiferent de cantitatea sau de motivația din spatele lor, poeziile omagiale sau chiar simplele declarații de iubire față de patrie devin pretext de a pune între paranteze întreaga operă a unui astfel de autor. Cât de validă este o astfel de abordare? De ce scriitorii nu clarifică acest tip de compromisuri estetice şi ideologice? De ce explicațiile sunt câteodată contradictorii? În ce măsură este afectat profilul moral al unui astfel de scriitor? Descoperirea compromisului cu Puterea este în măsură să revalorizeze întreaga operă a scriitorului? Iată numai câteva dintre întrebările cărora lucrarea de față îşi propune să răspundă, luând drept exemplu cazul Anei Blandiana, scriitoare a cărei consacrare pe scena literară este umbrită atât de a doua parte a volumului de debut, cât şi de poeziile răspândite prin periodice până în 1964, anul în care scrisul Anei Blandiana îşi câştigă autonomia estetică.

Mai întâi, se impune o clarificare a conceptelor cu care operăm, în special distincția dintre *patriotism* şi *naționalism*. Maurizio Viroli realizează această distincție, asociind patriotismului valori precum *republica* şi *libertatea*, iar naționalismului – *unitatea spirituală şi culturală a poporului* (Viroli, 1995, 2). De asemenea, cele două concepte implică tipuri diferite de iubire: una *caritabilă şi generoasă* în cazul patriotismului, în vreme ce naționalismul presupune o *loialitate necondiționată şi un ataşament exclusiv* (Viroli, 1995, 2). După cum se poate observa cu uşurință, niciunul dintre conceptele de mai sus nu poate fi

aplicat în analiza poeziilor scrise de Ana Blandiana până în 1964: pe de o parte, patriotismul este imposibil, întrucât lipseşte valoarea fundamentală – libertatea, iar naţionalismul este imposibil din cauza… internaţionalismului bolşevic care irigă prescrierile instituţiei literare. De un anume ataşament al Anei Blandiana pentru valorile naţionale nu se poate vorbi până în 1968, an care marchează semicentenarul Unirii şi care dă startul naţionalismului comunist în cultura română. Dacă nu este vorba nici de patriotism, nici de naţionalism, atunci din ce intenţii se alimentează actul creator, ce resorturi interne o împing pe scriitoare să-şi declare iubirea faţă de lumea nouă, contopirea eului cu unul mai puternic, colectiv sau adeziunea către Partid?

Chingile realismului socialist s-au dovedit adevărate probe de foc pentru unii dintre – pe atunci – tinerii scriitori care îşi vedeau închis drumul spre consacrare. Astfel, paginile periodicelor sau chiar volumele de debut păstrează mărturia pactului pe care, uneori, tânărul scriitor l-a făcut cu Puterea. Poeme despre naşterea comunismului, despre frumuseţea colectivei, despre aparenta mândrie de a fi pionier ori de a purta cravata roşie, declaraţii de iubire faţă de ţară, ode către tinerii mineri şi alte asemenea probe de aderenţă la programul realismului socialist sunt tot atâtea semne de întrebare cu privire la portretul moral al autorului lor. Semne de întrebare amplificate de punerea faţă în faţă a acestor probe de aderenţă la pseudo-estetica realismului socialist şi a declaraţiilor contradictorii ale autorilor.

O încercare de recuperare a începuturilor întunecate de care au avut parte scriitorii în zorii comunismului a fost făcută de către M. Nițescu, prin antologia „Sub zodia proletcultismului". Pentru autor, proletcultismul implică o triplă condiţionare a literaturii – *emoţională, ideologică şi politică*, având drept rezultat *manifestarea urii şi a luptei de clasă în domeniul culturii* (Nițescu, 1995, 121). Argumentul care stă la baza antologiei este că *nu poate rămâne albă şi cu atât mai puţin nu poate fi mistificată cea mai dramatică şi mai nefirească pagină din istoria literaturii noastre. Ora adevărului trebuie plătită. […] A vorbi şi a scrie despre literatura din anii proletcultismului înseamnă a te situa, cu sau fără voie, aproape exclusiv pe teren politic* (Nițescu, 1995, 18). La fel ca E. Negrici, şi M. Nițescu respinge ideea existenţei unei literaturi în perioada 1948-1964: *Nu ar fi deloc un paradox să se afirme că în cei aproape douăzeci de ani la care ne referim au existat scriitori, dar nu a existat o literatură reală în sensul consacrat al cuvântului, ca fenomen de cultură, ci doar un simulacru de literatură şi viaţă literară, echivalent cu nonliteratura şi antiliteratura* (Nițescu, 1995, 19). Astfel, antologia reuneşte atât autorii *reprezentativi*, cei care *au imprimat direcţia, care s-au bucurat de autoritate în perioada proletcultismului sau după aceea, fie datorită personalităţii lor, fie funcţiilor oficiale* (Nițescu, 1995, 170), dar şi pe cei *ilustrativi* prin *tributul pe care au fost obligaţi să-l plătească şi ei pentru a fi acceptaţi în viaţa literară* (Nițescu, 1995, 289) – secţiune în care se regăsesc şi două texte ale Anei Blandiana: „Ploaia" – în „Tribuna", nr. 24/ 13 iun. 1959, respectiv „Odă 1918" – în „Tribuna", nr. 46/ 12 noi. 1959.

Şi Sanda Cordoş analizează perioada 1948-1964, autoarea operând o clasificare în rândul scriitorilor cu autoritate. În primul rând, este vorba despre *stegari*, cei care adoptă un *discurs maniheist, tehnica invectivei, dictatul excluderii elementelor nesănătoase* (Cordoş, 2011, 32). Apoi, sunt *corifeii*, urmaţi de *înnoitori* (Cordoş, 2011, 41). Cu toate că înnoitorii propun o regândire a pogramului realist-socialist, autoarea consideră că *aceste tentative de a deschide realismul socialist şi, odată cu el, literatura actualităţii, nu vor avea consecinţe*

imediate. De abia câțiva ani mai târziu o ofensivă purtată pe diverse planuri şi pe mai multe voci va duce, în fața unei puteri mai tolerante, la revenirea treptată la criteriile estetice ale literaturii şi la renunțarea la mai multe dintre cerințele dogmatice. Însă textele pe care le-am prezentat dau seamă de patul procustian pe care realismul socialist l-a impus literaturii române pe durata a mai bine de două decenii ce pot să pară azi de neînțeles (Cordoş, 2011, 42). Mediul în care Ana Blandiana şi alți scriitori din generația ei încep să se afirme este cât se poate de coercitiv, voci autoritare precum Leonte Răutu, M. Novicov sau M. Beniuc dictează rețete după care literatura trebuie scrisă şi citită sunt prea puternice, chiar şi pentru înnoitori ca Paul Georgescu, Savin Bratu ori Georgeta Horodincă.

Presiunea este foarte mare pentru exponenții tinerei generații de scriitori, la fel cum libertatea de a alege e imposibilă. Țin să mă distanțez de *ipoteza tăcerii totale ca salvare de la cenzură*, despre care vorbesc M. Nițescu (Nițescu, 1995, 167) sau A. Mitchievici – *scriitorii români scriu după 1947 în baza angajamentului ideologic pentru a supraviețui sau pentru a parveni […] o mare parte dintre scriitorii români, în urma unui examen de conştiință, ar fi putut foarte bine să nu scrie nimic* (Mitchievici, 2011, 498). Desprinsă de orice contingență cu realitatea, intenția artistică poate, într-adevăr, să fie subordonată unei morale absolute, dar ceea ce se uită aici este tocmai funcția şi finalitatea socială pe care scrisul le-a dobândit pe parcursul secolului trecut. A fi scriitor înseamnă atât o profesiune de credință, cât şi o profesie, una care asigură existența sau subzistența în societate. Or, a renunța la scris în aceste condiții presupune un gest suicidal în înțeles deloc metaforic. Un scriitor care refuză să scrie este eliminat din toate instituțiile scriitoriceşti, pe care comunismul le monitorizează atent. Unui *fost* scriitor probabil că i-ar fi greu să se reprofileze, dat fiind că gestul său de dezicere față de ideologia unică ar fi atras, desigur, repercusiuni sociale severe. Nu degeaba cartea lui M. Nițescu poartă subtitlul „O carte cu domiciliu forțat". Astfel, teza tăcerii absolute a scriitorilor ca reacție la ideologizarea culturii fie provine dintr-un complex de superioritate a celui care a tăcut de unul singur, fie e greşit formulată, de pe premisele unei democrații care i-ar permite scriitorului să tacă fără ca această tăcere să aibă vreo consecință socio-economică în viața lui. Dincolo de întrebarea de ce n-au tăcut, aş zice că mai importantă e întrebarea de ce tac şi acum scriitorii, când e vorba de perioada 1948-1964?

Recent, într-un interviu acordat postului de televiziune Realitatea TV[1], Ana Blandiana a spus că prima interdicție de publicare a survenit după apariția a două poezii şi că, pentru a putea publica în continuare, scriitoarea s-a ascuns sub pseudonimul „Ana Blandiana". Dacă, într-adevăr, aşa stau lucrurile, atunci de ce, între 1959 şi 1964, sub pseudonimul „Ana Blandiana" stau o serie de poezii de care autoarea nu îşi mai aduce aminte, poezii dedicate partidului, comunismului, colectivizării sau oraşului industrializat? Mai mult, de ce scriitoarea recunoaşte atât de târziu că a publicat în această perioadă, contrazicând declarații anterioare şi intrări în istoriile literaturii sau în dicționarele de scriitori, declarații conform cărora, între 1959 şi 1964, scriitoarea a avut interdicție de publicare?

Într-un anume sens, adevărata Ana Blandiana nu a publicat între 1959 şi 1964, dacă (re)citim cu atenție textele din perioada respectivă. Se poate chiar spune că există două Ana Blandiana, cea înainte de 1964 şi cea de după 1964, separate de fila care face trecerea de la

[1] Cf. Dorin Chioțea, „Oamenii realității", sâmbătă, 05 octombrie 2013, disponibil la http://www.realitatea.net/oameniirealitatii.html#emisiune05Octombrie2013-1830 şi la http://www.realitatea.net/oameniirealitatii.html#emisiune06Octombrie2013-0415, accesat în 24.11.2013, 19:19.

prima la cea de-a doua jumătate a volumului de debut al scriitoarei. Dacă prima parte a volumului de debut reflectă o scriitoare talentată, cu o voce puternică, dotată cu o sensibilitate proaspătă şi cu un timbru distinct, ultima parte a volumului *Persoana întîia plural* reuneşte câteva dintre textele de care istoria literară, dar şi memoria autoarei par să fi uitat.

Chiar de la început, o clarificare se impune, anume că majoritatea textelor din volumul de debut care fac obiectul prezentei analize sunt recuperate din periodice: „Blocul cer" apare iniţial în „Gazeta literară", nr. 27/ 1961, p. 4, „Autobuz, ora 6 dimineaţa", „A patra dimensiune", „Multiplicare" şi „Nu vreau să ningă" – cea din urmă sub titlul „Cîntec de iarnă" – în „Luceafărul", nr. 6/1961, p. 3, „Plecarea constructorilor" – în „Tribuna", nr. 50/ 1963, p. 7, „Vechi ciclu minier" în „Luceafărul", nr. 16/ 1963, p. 9, „În galeria părăsită" şi „*Post-scriptum*" în „Tribuna", nr. 9/ 1964, p. 7, „Alb-negru" şi „Miting intim", în „Luceafărul", nr. 8/ 1963, p. 4, „Cîntec de miner tînăr" în „Luceafărul", nr. 10/ 1963, p. 5, „Eseu la Hunedoara" în „Gazeta literară", nr. 30/ 1963, p. 5, „Elegie despre schele" apare sub titlul *Copaci cu frunze fierbinţi*, în „Luceafărul", nr. 2/ 1961, p. 1. Singurele pe care nu le-am putut identifica în periodice sunt „Recolta" şi „Portret".

Mutilat şi renegat chiar de autoare, *Persoana întîi plural* este, înainte de toate, o dovadă a compromisului cu cenzura. Chiar în prefaţă, N. Manolescu atrage atenţia subtil asupra diferenţei dintre cele două părţi ale volumului: *Întreg ciclul al doilea al volumului e închinat tinerilor care înfăptuiesc pe şantiere sau în mine idealurile pentru care şi-au vărsat sângele părinţii lor. Remarcabil, în acest început poetic al Anei Blandiana, e că temele cetăţeneşti nu apar despărţite de cele personale, intime* (Blandiana, 1964, 7). Recursul la limbajul de lemn al realismului socialist subminează aparenta valorizare şi atrage atenţia mai degrabă asupra diferenţei calitative dintre cele două jumătăţi ale volumului.

Ultimele două poezii din prima parte dau tonul, prin laitmotivul tovarăşilor. În „Timpul", eul se ipostaziază în exponent al generaţiei de revoluţionari: *Şi de-o să mă sparg ca un strigăt de luptă/ La porţile epocii mele, tovarăşi,/ Ecoul din voi va lupta pentru mine/ Iarăşi, şi iarăşi, şi iarăşi* (Blandiana, 1964, 52). Totuşi, aici referentul pentru revoluţie este ambiguu, revoluţia poate, la fel de bine, să fie şi o anti-revoluţie, una împotriva sistemului. O sugestie asemănătoare o oferă lectura decontextualizată a unui vers din poezia anterioară, „Spital", delicioasă „şopârlă" pe care cenzura pare să o fi ignorat: *Eu sînt comunist. – Trebuie să fie-o confuzie* (Blandiana, 1964, 49).

Cu toate acestea, „Migraţiune", ultima poezie a primei părţi, anunţă liniile mari ale ciclului secund: *Tovarăşi, pornim. Ştiu că unii au încă/ Turme mari de iluzii răspîndite pe şes./ Să le lase. Ne cheamă înălţimea adîncă/ A munţilor pe care i-am ales.// [...] Vom ajunge. Fiţi gata. În curînd vor urca/ Pe urmele noastre devenite sublime/ Toţi oamenii lumii. Noi îi vom aştepta/ Frumoşi, fericiţi, devastaţi de-nălţime* (Blandiana, 1964, 53-54). Elanul camaraderesc, invocarea tovarăşilor de drum şi construirea noii lumi sunt firele care vertebrează restul textelor din volum.

Într-adevăr, poeziile din această a doua parte sunt inferioare valoric celorlalte. Nu de puţine ori, elementele actualităţii socialiste parazitează şi deformează expresia proaspătă, precum în „Blocul cer": imagini puternice precum ploaia care aleargă ca *o femeie beată*, cearcănele mari şi arcuite ale nopţii, toamna *delirantă*, cerul *orb* sunt hibridate de apelative ca *tovarăşi*, de comparaţia mâinii care zideşte cu *un politic astru* sau de sustragerea motivului

zidarilor din sfera mitului şi propulsarea lui în imediatul socialist – *noi, maturii ziditori de cer* (Blandiana, 1964, 57-58).

La fel se întâmplă în „Nu vreau să ningă”, unde presimțirea înfiorată a primei ninsori, articulată pe motivul meşterului Manole, e ratată în ultima strofă prin elanul stahanovist: *Meşterul încearcă încruntat mortarul:/ – Dacă mâine ninge, nu putem zidi./ Nefiresc de simplu, nu mai vreau să ningă:/ Dacă mîine ninge, nu putem zidi.* (Blandiana, 1964, 64).

Motivul meşterului este exploatat şi în „Portret”, text lipsit de fluență şi sincopat din cauza căderilor de ritm şi a contaminării simbolului de ideologie, chiar din primele versuri: *Dimineața, cerul policrom se-nvîrte/ Ca un vultur mare, nesătul de somn./ Meşterul îl prinde de aripi şi-l leagă/ Lîngă fruntea schelei ca pe-un ornament* (Blandiana, 1964, 65). Deşi meşterul e stăpânul absolut al universului, cel care supune uneltele şi pământul, cucereşte înălțimile şi se luptă cu timpul, portretul e trivializat prin recursul la imagini facile precum cea a meşterului care *priveşte concentrat cimentul* sau care, în finalul poeziei, după o zi de muncă, citeşte *destrămat pe-o carte*. Imaginea de aici pare un ecou al înlocuirii operate de cenzură în 1959, când, în poezia „Ploaia”, versul *Nici unul nu-l cunoaşte pe Verlaine* – din versiunea apărută în „Tribuna” – e modificat în *Nu-şi aminteşte nimeni de Verlaine*, cu ocazia reluării textului în antologia „Sub semnul revoluției”, căci, nu-i aşa, în lumea nouă, muncitorilor de pe şantiere nu li se permite să nu-l cunoască pe Verlaine, ci, eventual, să-l fi uitat din cauza ploii.

Neverosimilă este „Cîntec de miner tînăr”, o declarație de iubire făcută de un miner iubitei sale: desprins de orice legătură cu realitatea, minerul e un vizionar pentru care munca presupune cufundarea în *mormanele de timp* şi transformarea rocilor în *ape mari albastre* sau în *codri*, de unde tânărul îşi procură dovezile iubirii. Evident, verosimilitatea nu e un criteriu pertinent în analiza poeziei, însă este suspectă intenția de intelectualizare a figurilor exemplare pentru programul realismului socialist, anume zidarul şi minerul, cu atât mai mult cu cât scriitoarea reuşeşte – când îşi propune – să scrie poezii „pe linie”, fără a recurge la ideologizări şi la compromisuri estetice.

Jucată şi cu un aer de falsă cochetărie este şi perspectiva pe care eul – de data aceasta ipostaziat feminin – o are asupra muncitorilor, în „Eseu la Hunedoara”: *M-am uitat uneori la bărbații aceştia cum beau,/ Cum lunecă prin luciditate ca pe-un polei,/ Şi-aş fi vrut să le-ntind mîna să-i sprijin sau/ Să strig: „Femei, îndrăgostiți-vă de ei!”/ Candizi, cu ochii înfrumusețați de vin,/ I-am respectat la fel ca la cuptoare chiar,/ Şi poate mi-a fost şi puțin/ Ruşine că iubitul meu nu-i oțelar*. De altfel, tot aici se remarcă fericirea obligatorie, în conformitate cu prescrierile Partidului: *Dacă, prin absurd, mi s-ar întîmpla o nenorocire/ (Da, am spus: prin absurd)* sau formulări care stârnesc cel puțin nedumerirea, precum versurile *În acest oraş de bărbați/ E frumos ce e greu*. Falsitatea şi amuzamentul provin tocmai din forțarea perspectivei, din eşecul asumării unui rol de admirator al omului nou, al muncitorului care, oricât de transferat în ipostaza bătrânului dascăl, precum inginerul care *stă peste schimb/ Hăituit de adâncul prea multor idei*, niciodată nu va trece pragul revelației dincolo de frustrarea că *există-n oraş prea puține femei*. Ideologia nu reuşeşte să fie transferată în spațiul discursului poetic fără a stârni o zâmbete condescendente: *Ca o probă de-oțel/ Viața trece pe la controlul de calitate*. Ce rămâne din amplul text din care am citat mai sus este imaginea de început, în care materia e învestită cu atributele vieții şi ale sacrificiului, probabil, unul dintre puținele contexte în care e permisă referirea la sinucidere: *Fiecare lucru se înlănțuie, fără-*

ndoială,/ De un alt lucru mult mai frumos decît el,/ Aşa cum fonta se sinucide brutală/ Şi altruistă ca să devină oţel (Blandiana, 1964, 90-91).

În acelaşi registru, ratat prin datarea referenţilor şi prin lexicul ideologizat se înscrie şi „Plecarea constructorilor", text în care metonimii inverse ca plopii care amintesc de foşnetul unor ziare sau imaginea camioanelor care se pierd în zare precum nişte *prevestitoare puncte de suspensie* sunt umbrite de asocierea îndepărtării constructorilor unui *„hei-rup", pe vremuri, utemist* (Blandiana, 1964, 73).

Tot astfel, fericirea devine *un miting*, în „Miting intim", orwelliană întoarcere pe dos a ecuaţiei dintre dreptul la singurătate şi fericire. Avem aici de-a face cu un eu ruşinat de *fiecare clipă risipită în singurătate* şi care îşi găseşte fericirea în mulţimea amorfă, muncitoare şi zâmbitoare: *De la tribună, pentru fiecare din noi priveşte cineva spre/ Viitorul ascuns în cifre şi cîntece încă,/ Emoţia ne rupe-n obraji linii aspre,/ Precum pichamerele-n stîncă.// Fericirea-i un miting la care sînt convocată/ Sub flamuri imense ce-n gînd se închid, se deschid – / Pentru mine însemni minerii aceştia zîmbindu-şi,/ Negare a singurătăţii, Partid* (Blandiana, 1964, 87).

În „A patra dimensiune", tânăra poetă face un elogiu muncii: *Muncesc! Cît de simplu cuvîntul acesta alungă stihiile!/ Duc palma bătătorită la ochi, şi razele stelelor verzi ricoşează-n neant,/ Nopţile mele dorm fericite de oboseală,/ Cerul se leagănă ca un hamac pe deasupră-mi.// Partid, fiecare cărămidă pe care-o pun e mai mult decît un poem,/ toate blocurile mele ţi le dedic în semn de recunoştinţă,/ Munca devenită idee filozofică ai dăruit-o/ Vieţii mele ca pe-o a patra dimensiune* (Blandiana, 1964, 68-69). Invocarea Partidului şi prinosul adus acestuia sunt deranjante, iar ultimele două versuri de-a dreptul ridicole prin încărcătura clişeică.

Un alt text de adeziune sinceră a eului poetic la comunism este cel care încheie volumul, „Post-scriptum". Necântata iubire e invocată pentru a i se cere scuze, explicaţia constând în avântul creator comunist: *Mă ierţi, necîntată iubire. Aş ameţi de sfială/ Să-ţi port diademele grele la mitinguri sau printre schele,/ Ci cu nonşalanţă-mi port vîrsta ca o ediţie specială/ Din marele cotidian al generaţiei mele.// De continentul tristeţii ne mai atinge un istm,/ Ne vom desprinde pămîntul de el în curînd,/ Şi-o să te cînt, iubire, o să te cînt/ În comunism* (Blandiana, 1964, 93). Sub stindardul fericirii obligatorii şi al stahanovismului, iubirea încă flutură ca un moft aristocrat în acest volum de debut, opunându-i-se un eu pătruns de spiritul generaţiei, de apartenenţa la spaţiul persoanei întâi plural, aşadar, de un eu încă neindividualizat sau în căutarea unui „tu".

Se remarcă în aceste poezii o parte dintre figurile exemplare ale literaturii sovietice, transplantate în realismul socialist românesc, aşa cum le identifică A. Mitchievici – *burghezul, revoluţionarul, omul nou* – sau A. Cioroianu – *muncitorul stahanovist, femeia sovietică, copilul sovietic, soldatul, savantul* şi *activistul de partid* (Mitchievici, 2011, 385). Predilecte pentru creaţia Anei Blandiana sunt muncitorul stahanovist, ipostaziat ca zidar, meşter sau miner, revoluţionarul comunist, omul nou – tovarăşul de drum.

Aşezate faţă în faţă cu portretul de disidentă al Anei Blandiana, poeziile de mai sus chestionează portretul moral al scriitoarei. De ce ar scrie cineva o poezie în care să elogieze instituţia care i-a marcat viaţa prin închiderea tatălui, prin interdicţia de a publica, prin interdicţia de a-şi continua studiile, prin obligaţia de a munci pe un şantier, ca ucenic de zidar? Mai mult, de ce ar încerca să ascundă aceste texte? Este vorba aici de o explicabilă

amnezie a scriitorului care şi-a blocat amintirile neplăcute sau de un refuz al mărturisirii? Ce intenţii au stat în spatele unor asemenea texte – adeziunea sinceră sau o postură ipocrită, prin care ucenicul-scriitor încearcă să-şi răscumpere vina unei origini nesănătoase? Din păcate, oricare ar fi răspunsul, una dintre posturile Anei Blandiana – sau intelectualul disident de mai târziu, sau tânăra scriitoare încercând să-şi radieze numele de pe lista neagră a Puterii – se fac vinovate de o anume *im-postură*.

La polul opus se află o serie de poezii reuşite, în care compromisul moral sau ideologic e cvasi-invizibil. În primul rând, este vorba despre „Autobuz, ora 6 dimineaţa", construită prin juxtapunerea de elemente ale unui cadru matinal care recompun un peisaj somnambulic: visul întrerupt, amorţeala, călătorul întârziat după care opreşte autobuzul, sirenele, turnul şantierului, copiii care încă dorm, toate se adună şi configurează un spaţiu al comunităţii şi comuniunii întru mulţumire – termen susceptibil de încărcătură subversivă, dacă se află în relaţie de antonimie cu fericirea: *Şi mulţumirea adîncă, severă,/ Plutind peste noi ca un nimb colectiv şi enorm* (Blandiana, 1964, 60).

O poezie reuşită din seria celor care abordează mitul meşterului Manole este „Multiplicare", text în care subiectul liric se ipostaziază simultan în meşter şi jertfă, aşteptând transferul de viaţă în obiect: *Păru-mi miroase ameţitor a mortar,/ Cărămizile mi-s apropiate ca firul de iarbă./ Aştept suprema intimitate – bizar,/ Zidul să-nceapă, asemenea mie, să fiarbă* (Blandiana, 1964, 62).

Un alt transfer stă la baza poeziei „Elegie despre schele", unde originea schelelor în copaci este inversată, astfel încât schelele devin nişte *copaci cu frunze fierbinţi* – titlul original al textului. Naturalului îi este negată capacitatea de a transcende timpul, iar schela – artificializare a naturalului – devine stadiul superior al copacului: *Peste ani nu mă va răsădi nimeni în grădinile memoriei./ Şi nu va bănui nimeni c-aş fi putut să rodesc în generaţii ca un copac./ Entuziasmul fluid prin care vîslesc spre înalt/ Mă va dizolva peste ani într-un cîntec uitat.// Dar azi cînd simt cum timpul fără mine nici nu s-ar naşte,/ Fericirea mă străbate ardent ca o sevă/ Şi înmuguresc cu mîndria celui mai vital dintre sensuri:/ Schelele sînt nişte copaci cu frunze fierbinţi* (Blandiana, 1964, 71-72). Cu toată nota forţată din final, textul îşi păstrează prospeţimea viziunii prin mutaţia valorică între polul naturalului şi cel al artificialului.

Perspectiva eului privitor este inversată şi în „Recoltă", un text care întoarce lumea literalmente cu susul în jos, pentru ca natura să poată eluda, în spirit ludic arghezian, moartea: *Cerul începe din creştetul spicelor,/ Şi atunci cînd sub secerătoare/ Spicele se vor frînge cu duioşie, căzînd,/ Va părea doar că se-apleacă atente să pună/ Vasul cu cer pe pămînt* (Blandiana, 1964, 76).

Transferul de viaţă dinspre om spre materie îşi găseşte corespondentul în motivul lumii inversate, al perspectivei în negativ, pe baza căruia e construit textul „Alb-negru". Pentru ochiul care ar putea inversa compoziţia tabloului, zăpada ar deveni *funingine strălucitoare* sau *o floare neagră*, iar pământul şi minerii – surse de lumină şi de vitalitate: *O, minerii-ar fi atuncea orbitoare/ Şi armonioase părţi de-adînc,/ Căci pămîntul însuşi ca un soare/ Gurile de mină le-ar luci-n adînc*. Finalul restituie însă normalitatea perspectivei, în care se mai păstrează un reziduu al negativului anterior prin imaginea ridurilor în care cărbunele nu a ajuns, singurele surse de lumină de pe chipul minerilor: *Dar minerii-s negri, şi*

au feţe negre,/ Negri, negre ca un colţ de mină,/ Doar prin albe riduri, şi integre,/ Se strecoară marea lor lumină (Blandiana, 1964, 83).

Tot cu o perspectivă „în negativ" operează scriitoarea şi în cazul textului „În galeria părăsită", unde este imaginată un alt fel de prăbuşire a galeriei, cauzată de aglomerarea într-un cântec unic a tuturor posibilităţilor neîmplinite: *Aici, dacă-aş începe să cînt,/ [...] Ar începe să mă inunde deodată/ [...] Toate cîntecele care n-au avut timp să se cînte,/ De dinţii-ncleştaţi sparte,/ De tusa roşie frînte,/ În peşterile plămînilor moarte/ [...] La auzul lor ar începe să necheze deodată,/ Miraţi,/ Toţi caii orbi aici îngropaţi/ Care n-au galopat niciodată*. Excelent construită prin acumularea detaliilor apte să recompună un peisaj halucinant, în care tot ce nu s-a întâmplat se poate întâmpla deodată, poezia îşi pierde însă forţa în final, prin aluzia stângace la festivismul comunist: *Glasul mi s-ar rupe deodată,/ Ca o panglică nou-nouţă tăiată/ La inaugurarea unei amintiri* (Blandiana, 1964, 79-81).

Un alt transfer e cel al vârstelor şi, implicit, al destinelor, în „Vechi ciclu minier", probabil cea mai reuşită poezie din această a doua parte a volumului. Tema poeziei este permanenţa morţii în viaţa minerilor. Iniţial crescută de fiecare *ca pe-un copil*, moartea se insinuează ca bănuială, apoi îşi manifestă prezenţa într-o *înroşită batistă*. Pe măsură ce creşte, devine tot mai prezentă şi mai autoritară: *Apoi n-a mai încăput în abataj./ Le poruncea să meargă cu ea./ Înjurau ca să prindă curaj,/ Ca s-o înduplece-i dădeau să bea.* Gradarea tensiunii îşi găseşte refluxul în strofa finală, în care moarte e transferată generaţiei următoare: *În urmă băiatul mai mare-mbrăca/ Ponosita haină părintească,/ O pornea spre abataj cu ea,/ Şi moartea-ncepea să ş-o crească* (Blandiana, 1964, 78). Simplitatea rostirii şi absenţa oricărei urme de implicare afectivă amplifică tragismul care infuzează lumea reprezentată, prizonieră a unui ciclu repetându-se mecanic şi la infinit.

Din micro-analizele poetice de mai sus se desprind o serie de observaţii: mai întâi, faptul că o mare parte din poeziile discutate sunt prizoniere ale unor convenţii specifice realismului socialist, ceea ce le dăunează grav din punct de vedere estetic. Desigur, contextualizând aceste texte în climatul cultural, dar şi în biografia fracturată a scriitoarei, apelul la recuzita realismului socialist este justificată, în sensul salvării primei părţi a volumului, dar şi a creaţiei ulterioare a scriitoarei.

Apoi, este de netăgăduit faptul că Ana Blandiana dovedeşte că poate avea şi texte reuşite, prin care se distanţează de estetica realismului socialist fără a compromite spiritul curentului. „Vechi ciclu minier" este o capodoperă pierdută între paginile tributului, aşa că e de neînţeles inegalitatea valorică a textelor din a doua jumătate a volumului, inegalitate care acoperă toate gradele axei înscrise între polii ridicolului şi ai tragicului sublim – uneori chiar în cadrul aceleiaşi creaţii.

Nu în ultimul rând, este de remarcat că în volum sunt păstrate urme ale adeziunii – discursive, declamatoare – ale eului poetic la Partidul de care eul biografic se dezice. Cred că acesta este cel mai sensibil punct al discuţiei, fiindcă nu există declaraţii ale Anei Blandiana cu privire la condiţiile în care a scris textele respective. Discrepanţa dintre cele două euri este cu atât mai mare cu cât, în interviuri, autoarea accentuează latura malefică a Partidului căruia i se închină. Dacă apelul la imaginarul sau la recuzita stilistică a realismului-socialist sunt scuzabile, asumarea şi discursivizarea ideologiei devine paradoxală, prin raportare la biografie.

În fine, cel mai important aspect îl reprezintă reluarea din periodice a poeziilor respective, ceea ce o disculpă pe scriitoare de un (alt) compromis cu Puterea în vederea publicării volumului de debut. Este de înțeles că unei tinere scriitoare, fiică a unui duşman al poporului, îi este interzis să publice. Drumul Anei Blandiana către afirmare este anevoios, iar urmele lui sunt imprimate în paginile revistelor în care, până în 1964, tânăra semnează aproape fără excepție fie traduceri, fie texte tributare realismului socialist. Apariția volumului de debut, anunțat chiar de la sfârşitul lui 1963, este întârziată câteva luni, ceea ce face ca Ana Blandiana să fie printre ultimii colegi de generație care debutează în volum. Mai mult decât un debut, *Persoana întâia plural* păstrează urmele unui şantier al devenirii scriitoriceşti în comunism, un bildungsroman secționat simbolic, ca să ilustreze luptele intestine dintre autonomia estetică şi tributul realist-socialist, lupte duse nu doar de voci diferite, ci chiar în interiorul aceleiaşi persoane.

Bibliografie

Blandiana, Ana, *Persoana întîia plural*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1964
Cordoş, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări şi identități în literatura română postbelică*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2012)
Mitchievici, Angelo, *Umbrele paradisului. Scriitori români şi francezi în Uniunea Sovietică*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2011
Nițescu, Marin, *Sub zodia proletcultismului: o carte cu domiciliu forțat (1979-1995). Dialectica puterii: eseu politologic*, ed. îngrijită de M. Ciurdariu, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995
Viroli, Maurizio, *For Love of Country. An Essay on Patriotism and Nationalism*, Oxford University Press, New York, 1995

GELLU NAUM – THE ANXIETY OF LEAVING THE UNCREATED

Marius ÎNSURĂȚELU, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: With the volume Athanor (1968), Gellu Naum's poetry goes through a series of significant transformations. The symbolic plateau to which the meaning of the alchemical furnace of Athanor sends us testifies to the true intention of the author: dissolving, purifying, sublimating and reconstructing reality in order to obtain the nobility and splendor of essence, of a discourse of surreal nature.

Keywords: transformation, symbol, purification, recomposition, surreality.

Dacă în primele sale volume de versuri, cuvintele nu par a fi apropiate poetului, aderența fiind precară şi sentimentul de înstrăinare prevalent, faptul se datorează unui crez dominant la nivelul întregii mişcări de avangardă, dar mai cu seamă la nivelul nucleului suprarealist: niciodată cuvântul nu se va putea substitui existenței, rămânând un simplu intermediar ce o însoțeşte. Singur printre cuvinte străine şi neputincioase, poetul nu se mai poate regăsi decât întorcându-se spre sine. Apăsarea lui curentă va deveni aceea a autenticității, în accepțiunea ei de comunicare organică cu existentul, pompajul neîntrerupt de viață către cuvânt, până ce acesta se confundă cu viața însăşi fiind una dintre aspirațiile uneori tacite, alteori enunțate programatic ale acestei poezii. Mai înainte însă de a putea intermedia un astfel de transfer, poetul se confruntă cu senzația continuă de disconfort în fața limbajului, niciodată capabil să suplinească suficient de convingător pulsiunile vitale. Mereu în aceeaşi situație fără ieşire, el se simte aruncat de *partea cealaltă* a vieții, exilat în lumea lui de umbre ale lumii, în vreme ce, în imediata sa apropiere, dar cu totul intangibil, se etalează universul clocotitor, cu materia nesățioasă şi eternă. Marea spaimă inițială a lui Gellu Naum este aceea de a se recunoaşte un veşnic deposedat de lume şi curgerea ei. De aici şi strădania sa chinuitoare de a reintra în drepturile de stăpân deplin al cosmosului, măcar prin obținerea unei simultaneități a poeziei cu trăirea. Într-un fel sau altul, poezia trebuie să se transforme într-un martor minuțios şi precis al evenimentelor interioare, surprinse în mişcare, înainte de a se închega în formule definitive.

O dată cu volumul *Athanor*(1968), avem de-a face cu schimbări majore de perspectivă. Stării de increat liric inițiale, caracteristice pentru primele sale volume, când totul se mişcă şi nici o formă nu e hotărâtă pentru mai mult de câteva clipe, îi ia locul neliniştea ieşirii din zona latențelor. "Melancolia dezvoltării", sintagmă naumiană referențială ce se consacră acum, implică două paliere simbolice: primul, vizează neliniştea ieşirii din starea de increat liric liminar, singurul întrucâtva capabil să mențină discursul în apropierea imediată a tumultului existențial; al doilea, ne spune câte ceva despre necesitatea evoluției, pe de o parte, şi caracterul inevitabil al acesteia chiar şi în negație, pe de alta. Pentru poet, conştiința faptului că poate să creeze este mulțumitoare. Creația însă este un prilej de îngrijorare pentru el, din moment ce acum poate distinge limpede procentul de neant pe care aceasta o conține.

Despre *Athanor*(1968), se poate afirma cu tărie că reprezintă proba maturității artistice a lui Gellu Naum. Titlul volumului nu mai lasă nici o îndoială – Athanor este numele misteriosului cuptor al alchimiştilor, care e alcătuit din două recipiente: cel de jos, bărbătesc, şi cel superior, femeiesc. Cunoscut şi sub numele de Aludel, acesta are forma unui ou, simbolizând deopotrivă căminul, Sfântul Graal şi Universul. El asigură condițiile favorabile pentru crearea ”pietrei filozofale” care, adusă la incandescență, permite transformarea metalelor în aur. Palierul simbolic al acestui cuptor trimite însă spre adevărata intenție a autorului: aceea ca prin dizolvarea, purificarea, sublimarea, divizarea şi recompunerea realului să obțină noblețea şi strălucirea esențelor, a unei suprarealități de natură discursivă, replică personalizată a realității imediate, pe care nu o copiază, ci căreia, de fapt, îi răspunde. Poetul nu renunță cu totul la gesturile surprinzătoare, la marile sale porții de îndrăzneală semantică şi imagistică, caracteristice primilor ani de creație, atâta doar că ”dereglarea” mecanismelor limbajului se face acum mai mult din mers, în evoluția discursului liric spre atingerea pulsației vii, a elanului afectiv ce mediază între durere, fericire şi anxietate. Fiecare poem tinde să fie regăsirea unei orbite pe care, odată plasate, cuvintele s-ar putea roti la nesfârşit, într-un dulce abandon de sine, înrudit cu starea edenică, originară. În acelaşi timp însă, acum prinde contur şi tentația de a realiza o alchimie a supra-realului, de a reconfigura realitatea într-o ordine superioară. Într-un asemenea demers, subiectul îşi devine sieşi obiect, oficiind, mai departe, ceremonia secretă a jocului între imagine şi metaforă. Gellu Naum îşi recrutează elementele esențiale ale lumii sale nu neapărat din straturile subconştientului. El nu este un simplu administrator de metafore gata fabricate ce decolează din zonele obscure ale ființei. Dimpotrivă, la el, fantezia debordantă procesează continuu datele realității interioare şi exterioare, generând alchimia unui topos sortit să-şi păstreze în verb coerența adâncă, revelatoare.

Dacă ar fi să încercăm o clasificare a poemelor din *Athanor*, am putea să ne oprim mai întâi asupra unui grup de texte cu profil criptic, în care se pune în scenă un obiect conturat prin intermediul unor termeni ce țin de recuzita metaforică (la fel ca în *Zidul* sau *Crusta*).

În *Zidul*, eşafodajul textual se alcătuieşte din contraste: ”Aveam un zid / îl puneam în fața ochilor şi mă orbea / îmi lipeam urechea de el şi mă asurzea / mă rezemam de el şi mă istovea // Dacă întindeam mâna mă lovea / dacă încercam să trec mă umilea.”[1]

Un soi de ”şaradă” e şi poemul *Crusta*, chiar şi strecurată pe sub paravanul elogiilor aduse ”unului” primordial: ”Orașul avea o singură casă / casa avea o singură încăpere / încăperea avea un singur perete / peretele avea un singur ceas / ceasul avea o singură limbă // În tot acest timp copiii / creşteau şi puneau o singură întrebare / pe când adulții nedumeriți şi superbi / scădeau scădeau surâzând.”[2] Repetarea schemei sintactice pregăteşte, de fapt, apariția sintagmei referențiale (”o singură întrebare”), ce trimite apoi spre şablonul care constrânge ființa la o regresie asumată de la început ca ineluctabilă.

Alteori, se reface atmosfera comic-burlescă operantă deja în poeme mai vechi. Un exemplu concludent este, în acest sens, poemul *Secretele golului şi ale plinului*. Aici, chiar dacă în primele două versuri se insinuează o conlucrare primară a ființei cu un element din

[1] Idem, ibidem, p. 31;
[2] Idem, ibidem, p. 11;

regnul vegetal(”Îşi încălzea limba la soare / îşi ţinea degetul în pământ până când înflorea”[3]), celelalte dereglează mecanismul textual prin manipularea fără echipament adecvat de protecţie a unor conţinuturi logic incongruente: ”de câte ori murea îşi punea ciorapii / de câte ori se pieptăna încuia uşile / de câte ori alerga se uita în oglindă.”[4] În aceste versuri, se remarcă un bruiaj al logicii curente: o cauză este alăturată unui efect care nu este, de fapt, cel generat de acţiunea numită de ea, ci de o alta, dintr-o arie semantică vecină.

Ultimul vers (”Când îşi scotea bretelele îi căzeau picioarele”[5]) are o puternică rezonanţă de comedie mută, sugerând faptul că individul nu e decât o precară alcătuire, gata să se dezmembreze, asemeni unei marionete, la orice eroare de moment a vreunei articulaţii.

O altă categorie de poeme din *Athanor* ar fi cele cu alură de ”parabolă”. Un exemplu la îndemână e poemul *Ciclu*: ”În fiecare toamnă şi în fiecare primăvară / bunicul străbătea cu oile spaţiul carpato-balcanic / dus-întors / şi oile făceau beee / exprimând în felul acesta legile tăcute ale migraţiei.”[6] Clişeul ”spaţiul carpato-balcanic”, sintagma infantilă ”oile făceau beee”, alături de preţiozitatea ultimului vers, sunt argumente în sprijinul acestei caracterizări ce pregăteşte terenul pentru răsturnarea ironic-burlescă a raporturilor dintre cioban şi turma sa încremenită în piatră: ”Într-o bună zi oile au murit // În transhumanţa lui solitară / bunicul a lăsat să-i crească nişte mustăţi lungi / şi s-a apucat să mâne o turmă de pietre // Apoi bunicul a murit şi el / mustăţile i-au crescut şi mai lungi / pietrele au intrat în pământ / şi au început să-i roadă mustăţile.”[7]

Eul liric urmăreşte analogiile dintre fiinţe şi lucruri, canalele secrete de comunicaţie dintre acestea: ”caut în pietre disponibilităţile unui regn inalterabil / şi ierburile îmi sunt propice // pe când cu fruntea în apă toporul meu pândeşte nunta de fier a peştilor”[8]; ”un vultur coboară din vecinătate / şi mă anunţă de la primul telefon că vine să mă vadă”[9]. Pentru a pune în lumină astfel de tensiuni, poetul creionează scurte scene narative, atent la decoruri şi mişcare.

Pe de altă parte, aşa cum observa şi Ion Pop, ”există, de altfel, în poezia lui Gellu Naum un fel de obsesie a elementarităţii, a lentei contopiri cu teluricul, cu vegetalul, cu o lume a adâncului pe care Blaga o numise, goethean, a <<mumelor de sub glii>>. O reverie a maternităţii atotstăpânitoare – ”o feminitate gigantică” adie undeva, în alte locuri se vorbeşte despre ”cele şapte mame ale mele care m-au născut”, este invocată ”mama lucrurilor” chemată să îmblânzească agresivitatea obiectelor ori este simţită prezenţa tăcută a unei ”mame obscure obscene”[10].

Ciclul *Heraclit* ne pune aproape faţă în faţă cu o ars poetica. Ea e sugerată încă din secvenţa iniţială, prin metaforele celor două păsări de lemn şi de tablă a căror ”conjugare” contrazice expectanţele unei alăturări firești. Din punctul de vedere al lui Gellu Naum, ea e perfect posibilă, numai că nu rezolvă la modul ideal nevoia de participare autentică la ritmurile vii ale cosmosului, ci menţine eul poetic într-un fel de izolare contemplativă: ”O

[3] Idem, ibidem, p. 27;
[4] Idem, ibidem, p. 35;
[5] Idem, ibidem, p. 42;
[6] Idem, ibidem, p. 17;
[7] Idem, ibidem, p. 17;
[8] Idem, ibidem, p. 39;
[9] Idem, ibidem, p. 30;
[10] Ion Pop, *Gellu Naum, poezia contra literaturii*, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2001, p. 72;

pasăre de lemn a trecut de pe copac pe tabla caselor / copacul aştepta o pasăre de tablă / pentru mine toate erau perfect conjugate / dar eram pasărea de lemn şi de tablă care şedea pe un scaun şi se uita pe fereastră."[11] În paranteza de subsol a poemului, apare apelul la o însufleţire a fiinţei, sub "soarele ud" favorabil germinaţiei, pus într-o simetrie elocventă cu cuvintele care "trosnesc uşor" în "soba" din salonul contemplaţiei, echivalent cu cuptorul alchimic: "Îmbrăţişează-mă, soarele meu ud. Toiagul ochilor s-a rătăcit. Cel ce doarme le împrumută pomilor varul inocenţei noastre / În sobă, cuvintele trosnesc uşor."[12]

Fără să schimbe atmosfera, căci vorbeşte despre comunicarea spaţiului individual cu natura elementară, secvenţa a şasea a ciclului introduce şi sugestia comunicării între vârstele umane, prin prezenţa celor "doi bătrâni" ascultând gălbenuşul promiţător al unei noi germinaţii, prinşi ei înşişi în ritmul timpului: "Seara când reintram în cubul meu / vroiam să mă bucur / şi lucrurile fumegau în contururi incerte / cerbul vecinului meu tropăia în bucătărie / dar cei doi bătrâni cu un ou la ureche / ascultau tăcerea intactă a gălbenuşului / şi clipeau ritmic după tic-tacul ceasornicului."[13]

Acest text subliniază încă o dată textura densă şi complexă a discursului poetic la Gellu Naum. De la un vers la altul, circulă grupuri de sunete ce se regăsesc în diverse combinaţii: „…contururi in*cer*te / *cer*bul"; "tă*cer*ea in*tac*tă / *tic-tac*ul".

Finalul concentrat al ciclului pune sub semnul nopţii cosmice unificarea elementelor disparate şi lasă viziunea deschisă spre un orizont al împlinirilor ultime: "Apoi imensa ecloziune / şi printre atâtea lucruri deosebit de grave / pe urechile mele de piatră se aşezau fluturi."[14] Încremenirea fiinţei, moartea ei, se integrează în armonia universală care înlătură cu grijă orice asperitate.

Aşa cum subliniază Iulian Boldea, în a sa *Istorie didactică a poeziei româneşti*, Gellu Naum reprezintă în literatura noastră tipul poetului "demitizant şi ironic, răsturnând adesea sensurile bine cunoscute ale cuvintelor pentru a le dovedi inconsistenţa. Poetul resimte o oroare funciară faţă de "obiectele" poetice consacrate de tradiţie, dar, de asemenea, nu ocoleşte nici propensiunea spre fantastic ori relaţionarea absurdă a elementelor realului."[15]

De la poemele primelor volume, Gellu Naum ajunge acum la o poezie din care a dispărut aproape orice loc comun suprarealist, dar care păstrează extrem de viu spiritul mişcării. E ceea ce ni se transmite, de altfel, prin poemul ce dă chiar titlul volumului, *Athanor*, unde amintirea străvechiului cuptor al alchimiştilor renaşte din ruinele contopite cu lumea elementară: "peste tatuajele de calcar / cămăşi de apă limpezi între nisipuri / viermi vegetali ocolind pietricelele / vuiet al găleţilor căzute în fântâni// Dar toate acestea se petreceau sub o pătlagină / şi într-o bună zi el a ieşit să vadă."[16] Într-un univers în care fiinţa umană se află într-un fel de prizonierat al teluricului, acest "el" invită la o nouă veghe vizionară, capabilă să învingă somnul şi inerţiile spiritului.

În concluzie, *Athanor* poate fi considerat, fără rezerve, un al doilea debut al lui Gellu Naum în literatura română. Virulenţei verbului din primele volume îi ia acum locul

[11] Idem, ibidem, p. 51;
[12] Idem, ibidem, p. 28;
[13] Idem, ibidem, p. 77;
[14] Idem, ibidem, p. 83;
[15] Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Ed. Aula, Braşov, 2005, p. 431;
[16] Gellu Naum, *Athanor*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 15;

alunecarea aşezată a marilor şisturi metaforice şi frapantele alăturări scenice ale celor mai disparate elemente din sfera teluricului şi ale spaţiului intim imediat.

Copacul-animal (1971) reprezintă un alt moment de referinţă în creaţia lui Gellu Naum. El resimte acum, parcă mai ascuţit ca oricând, ”nevoia unei game”[17], a unui reper cert care să-l călăuzească spre întinderile înţesate de lumină ale unei absolute disponibilităţi: vorbesc cât se poate de limpede în vacarm / în încâlceala în care umblam cu ochii închişi / dar spune-mi Wolfgang e visul meu e numele meu ombilical / poate aşa mă cheamă în limpezimea din adâncul vacarmului”[18]. Exerciţiul ludic ce intervine în discurs relativizează orice retorică posibilă, legată de idealul unei împliniri a iubirii şi de cel al intransigenţei morale, angajând, în plus, şi o sugestie privitoare la precaritatea expresiei poetice, la aria insuficientă de acoperire a cuvintelor: ”Ei pregăteau plecarea cu ferry-boatul lor / ziceau să-ţi iei costume noi plătim / ziceau ceva în glugă ceva în serios / se bucurau ai naibii cu tristeţe // Mai la o parte noi ne ghemuiam / sub pasăre cu măduva aceea / cu văduva aceea (nici măcar) / cu văduva spinării pe spinare // Ce mai ospăţ ziceam se pregăteşte / pe sâni şi pe terasa lor / hai cântă-mi aria cu 2x2 sau 3x3 // cât mai erau cuvinte.”[19]

Se poate observa acum preferinţa pentru ”înscenare”, pentru un fel de happening narativ, mai mereu însă fragmentat de imixtiunile oniricului cu valenţe simbolice. Se produc mereu alunecări de la un cuvânt la altul, cu efecte de ambiguizare accentuată a expresiei:”un papagal trist îmi dă lecţii de geografie / fără nimic şi fără nicăieri.”[20] Dacă ar fi să detectăm câteva elemente de program estetic, atunci acesta e de căutat şi în vehemenţa faţă de convenţional, faţă de o matriţă existenţială repetitivă, în care ”nimeni nu mai ştie decât atâta cât ştie”[21], lăsându-se dirijat de diverse autorităţi, prizonieri neputincioşi ai comodităţilor, ezitând să coboare spre straturile mai profunde ale trăirii: ”În general nu se ştie precis dacă e bine sau nu să vorbim despre lucrul acela surghiunit despre ciudatul / bine ştiut pe care îl obişnuim singuri / despre migrările spre labirinturi blânde în care gemetele pot să aibă valori inestimabile.”[22]

Acestora li se contrapune câte o frântură de text care aduce în prim-plan incertitudinea şi necunoscutul, mărturisind despre interferenţe neaşteptate ale stărilor de spirit: Între bine şi rece între negru şi clar între opac şi lichid / între incert şi salubru.”[23] Exemplară este, de asemenea, sugestia aderării la un timp autoscopic, familiar şi indulgent, cel în ale cărui ape cleioase evoluăm fiindu-ne totalmente străin: ”în afara noastră cocoşii anunţă sfertul unei ore necunoscute.”[24] Pretutindeni te întâmpină o floră secretă, drumul înapoi nu se mai cunoaşte, tâmplele-ţi zvâcnesc: ”Şi cresc pe lume plante atotputernice[…] / o lume vegetală ne priveşte de departe ne trimite ilustrate.”[25] Ne simţim dintr-o dată neînsemnaţi, turtiţi dorso-ventral:

[17] Idem, *Copacul-animal*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1971;
[18] Idem, ibidem, p. 84;
[19] Idem, ibidem, p. 14;
[20] Idem, ibidem, p. 18;
[21] Idem, ibidem, p. 32;
[22] Idem, ibidem, p. 23;
[23] Idem, ibidem, p. 19;
[24] Idem, ibidem, p. 12;
[25] Idem, ibidem, p. 13;

”Stăpâna lumii fata din balet doarme cu noi într-o cutie de conserve / Heron din Alexandria îşi deapănă principiile / pe-un colţ de masă mic într-o cutie de chibrituri.”[26]

Acest univers al obsesiilor, al substituţiilor neverosimile, al butaforiilor cinice şi al reacţiilor oricând reversibile apasă până şi asupra Creatorului său, „pohetul”, care, biciuit de nesomn, se zvârcoleşte în pat, „cu maşina de scris pe genunchi.”[27] Se poate vorbi acum despre o permanentă activare a mecanismelor disponibilităţii imaginative în faţa unei lumi a interferenţelor dintre obiecte, evenimente, afecte şi cuvinte, în care rostirea suportă contaminări generate de proximităţi sonore şi semantice, dar şi deformări calculate riguros, toate urmărind să disloce o sintaxă imobilă şi atinsă de scleroză, pentru a izbuti să genereze, în cele din urmă, mult aşteptata ”scânteie revelatoare”.

Rezultatul la care se ajunge este o ţesătură complicată a textului, care necesită o maximă concentrare a lecturii pentru a i se putea reconstrui, din particulele diseminate, atmosfera omogenă, sugestia deschisă simultan spre mai multe canale de comunicare. Devine operantă în aceste poeme o ”semantică paralelă”, fiindcă descoperim în discursul aparent segmentat asocieri reiterate ale unor cuvinte, laitmotive, sintagme coincidente ce definesc poemul ca pe o ”temă cu variaţiuni” a unei ”stări”, cu sinuozităţi ale expresiei, reveniri, devieri şi ramificaţii. Aşa cum remarca şi Iulian Boldea, referindu-se la *Copacul-animal*, ”în o parte din poemele din acest volum se pot ghici, dedesubtul unor imagini, îndărătul unor metafore ori a unui flux asociativ debordant, intenţiile programatice ale unui poet ce îşi fundamentează demersul mai ales pe principiul libertăţii creatoare, pe forţa imaginativă şi pe revelaţiile relativizante ale lucidităţii.”[28]

Tot ce ţine de retorica discursului erotic, dar şi de orice altă expresie a sentimentelor şi atitudinilor existenţiale suportă, la Gellu Naum, un filtru ironic, când mai degajat, când mai caustic, care se întoarce aproape întotdeauna împotriva propriului discurs. Convenţia poetică este suprapusă peste automatismele consacrate ale comportamentului social, fiind amendată constant apetenţa pentru recunoaştere socială şi ascensiune academică: ”Eu le vorbeam ca un profet cu studii.”[29]

Alteori, tema cuplului cunoaşte o caricaturizare ce se răsfrânge şi asupra ”pohetului”, într-un discurs ce nu ratează nici o ocazie de subminare a limbajului cu pretenţii de gravitate solemnă, sufocat de formule previzibile. Convenţia persiflată aici e aceea a unei existenţe domestice exonerate de orice tensiuni: ”La adăpostul unor măcinări egale / ceva mai încolo un om clădeşte Odăi şi Antreu / şi eu spun Bettina (fireşte un nume fictiv) te rog adu-mi ceaiul / recurg la tine pentru serviciul acesta colegial / în cercul meu cu centrul pretutindeni bate vântul / îmi clatină părţile cele mai gotice s-ar putea să răcesc / recurg la tine Bettina Înalţă pavoazul / în dimineaţa asta mă simt definitiv compromis / în dimineaţa asta m-am trezit iar pohet / undeva pe o farfurie cu flori lângă sobă în coşul cu lemne…”[30] Majusculele aplicate odăii şi antreului, transcendenţa montată într-un context prozaic, semnele distinctive ale comodităţii unui decor domestic, care sunt farfuria cu flori, soba şi coşul cu lemne, toate sunt chemate să participe la coerenţa perspectivei ironice asupra acestei lumi dependente de

[26] Idem, ibidem, p. 13;
[27] Idem, ibidem, p. 44;
[28] Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Ed. Aula, Braşov, 2005, p. 432;
[29] Gellu Naum, *Copacul- animal*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1971, p. 21;
[30] Idem, ibidem, p. 25;

confort şi care merită, aşadar, aglutinarea caricaturală din cuvântul ”pohet”, reluat şi în finalul aceluiaşi poem: ”şi eu te ador În dimineaţa asta sunt pohet din copilărie şi melanc / recurg la tine prin zid.”[31]

Pentru Gellu Naum, figura poetului e departe de a fi legată de evenimentele şi gesturile cu majusculă. Dorinţa de a lăsa urme solemne rămâne doar o pornire derizorie, în vreme ce esenţialul se găseşte în revelaţia ce se cuvine să rămână neştiută, iar conştiinţa precarităţii oricărui gest şi a inexorabilei ”clasicizări” a oricărei revolte îi cenzurează grandilocvenţa şi îl converteşte mai degrabă la un soi de modestie: ”Iată am terminat nişte lucruri prin curte mutatul butoiului întinsul unei sârme slăbite / şi-mi amintesc o jalnică dorinţă de a lăsa urme / dar nu vreau să reintru în ameţeala aceea în capcana care mă separă de mine ca să mă regăsesc gladiator în autobuz / nimeni n-o să ştie ce am făcut în secunda pe care o socotesc esenţială / copilul îşi naşte mama şi moare / cu timpul până şi cercul generat de robusta rotire a razelor noastre devine un gunoi mărunt o mică ciupercă plictisitoare şi ce era de găsit se diluează în propria sa prezenţă /…/ nimeni niciodată acolo care nu e în altă parte şi e atât de greu de găsit prin încâlceala asta lucidă…”[32]

Aşa cum se relevă în cel din urmă poem al ciclului, ceea ce rămâne cu adevărat viu şi semnificativ pentru poet şi poezie este mereu un ”altceva”, un ”acolo”, la diferenţă de nivel faţă de cotidian şi şabloanele lui: ”Pe nesimţite altceva rămâne singurul nostru alibi.”[33]

Poemele din *Descrierea turnului*(1975) îşi demonstrează continuitatea organică faţă de *Copacul-animal* şi se vor o punte de trecere spre *Partea cealaltă*. ”Descrierea turnului” are un înţeles destul de ambiguu. El poate fi echivalat cu spaţiul individualizat al unei poezii libere de orice constrângeri exterioare: ”Trasând în aer forma unui cerc / făceam şi gestul de a-l arunca în gol.”[34] Aruncarea cercului sugerează o mişcare de construcţie spre adânc sau către înalt a „turnului” propriu, însă o astfel de mişcare presupune delimitarea de un alt „cerc”, al convenţiilor cărora subiectul trebuie să le facă faţă. Însăşi evocarea lor apare, dintr-o astfel de perspectivă, ca o ameninţare, lansată la adresa cititorului: ”dar să nu mă faceţi să povestesc aici visele mele cele mai murdare / să nu mă faceţi să spun cum mă iubea domnişoara Lola din convingere / cum mă ducea la universităţi pe când eu m-aş fi îngropat în nisipul deşertului ca să susţin că teoria pierde omenia / să nu mă faceţi să-mi amintesc cum aş fi vrut să fiu măcar un chior acolo pe nişte ape libere / refugiat din cele cinci forme ale spaimei /…/ să nu încep descrierea bazată pe tot ce am văzut în lungul meu pelerinaj / să nu vă felicit că m-aţi născut la timp.”[35] Cercului-turn al conformismelor de tot felul poezia îi opune ”ceremoniile înverşunate” ale nesupunerii, ca manifestări ale unei bucurii care, ştiindu-se efemeră, încearcă să se prelungească, menţinând astfel chiar viaţa în parametrii ei de autenticitate.

Libertatea pe care şi-o alocă poetul e şi de această dată foarte mare. ”Turnul” său în mişcare e departe de a se putea numi un loc închis. E, mai degrabă, un loc privilegiat, din care eul poetic îşi poate disemina viziunea spre toate orizonturile. Un titlu de poem propune o altă ”figură” echivalentă – paranteza, propunându-ne ”Să reintrăm în paranteza pe care n-am

[31] Idem, ibidem, p. 26;
[32] Idem, ibidem, p. 64;
[33] Idem, ibidem, p. 88;
[34] Gellu Naum, *Descrierea turnului*, Ed, Albatros, Bucureşti, 1975, p. 16;
[35] Idem, ibidem, p. 7;

închis-o niciodată."[36] O astfel de „paranteză" este şi „turnul" său, identificat ca zonă a interiorității profunde, aflată în stare de comunicare cu întregul lumii. O lume în care se petrece mereu câte un lucru important, cu care putem intra în rezonanță şi care ne trimite reverberațiile sale tainice. Este un univers unde se petrece „jocul ciudat al zonelor noastre de abatere", în care poate fi mereu descoperită "partea cealaltă" şi unde pot apărea "eroii civilizatori" ai unor timpuri uitate, cu întrebări sugerând tot atâtea răspunsuri cu privire la necesitatea refacerii legăturilor cu tot ce există, la relativitatea şi perisabilitatea a tot ceea ce este perceput ca imuabil şi definitiv, la interferența regnurilor naturale cu regnurile cuvintelor: "aveau puțină febră se aşezau pe pat mă întrebau / că de ce dai în mine că nu ți-am făcut nici un rău / că de ce punctul acela de fixație ar trebui şters fiindcă nici el nu e fixat nicăieri / că de ce lucrul acela ne cere o îndelungă pregătire şi nu se realizează nici într-o singură zi nici într-o singură viață / că de ce experiența cea mai directă ne vorbeşte indirect / că de ce deasupra tuturor influențelor care ne murdăresc stau influențele lucrurilor / apoi bâiguiau nişte cuvinte amestecau legumele printre zilele săptămânii / (luni marți morcovi joi vinete sâmbătă şi duminică)."[37]

Un alt text, intitulat simbolic *Gramatica labirintului*, oferă aproape o cheie de lectură pentru numeroasele "enigme" ale ciclului, cu toate că poemul este el însuşi destul de ermetic: "Înainte de a muri mama avea o barbă de patriarh îi crescuse între timp mă încuia în pod într-o imensitate albă într-o pădure fără amintiri // atunci aparțineam unei comunități sigure adeseori pierdută şi oricum invizibilă aflată undeva în prelungirea noastră într-un ținut în care mă plimbam prin limpezimi şi umbre venite de departe // nedefinit ca o răcoare (vorbesc de mine din obişnuință) // acolo o femeie uriaşă mă obliga să-i port barca pe piept Reinventa DISCONTINUITATEA Firul de iarbă ne acoperea castelul Rotația se şi evaporase // de câte ori mă vizita îmi scutura covorul bea din mine ca dintr-o găleată de lemn // era un cui acolo care vorbea cu noi."[38]

Ceea ce se impune acum şi aici este dominanța principiului feminin, cu semnificație voit ambiguizată, trimițând deopotrivă către un spațiu al originilor, dar şi către unul al erosului plenar. Emblema dominantă a acestui poem este aceea a maternității atotstăpânitoare, a mamei cu autoritate de patriarh, pentru ca "femeia uriaşă" dinspre final, asociată cu elementaritatea acvatică, să fie asimilabilă mai curând erosului în dimensiunea lui senzuală.

Aşa cum sublinia, pătrunzător, Ion Pop, "principiul feminin […] constituie, oricum, un fel de axă ordonatoare a imaginarului din întregul volum. Obsesia matricială, nostalgia pântecelui matern ca spațiu paradisiac apar şi în alte locuri, printre acele "vaduri uitate" sau întâmplări pe care "le uităm în noi acolo ca într-un ghiozdan" – cum se poate citi în *Domeniul presimțirilor*, poem ce se încheie aproape blagian […] dar într-un stil deloc solemn, mai degrabă familiar."[39]

"Melancolia dezvoltării" este sentimentul dominant al întregului ansamblu, cu tot "avantajul vertebrelor" oferit de evoluția extrauterină. Nimic nu poate compensa pierderea imponderabilității, a sentimentului de siguranță şi a afecțiunii ombilicale, organice: "Dar eu am în vedere perioada fericită când locuiam în mama / stăteam acolo mă gândeam ce mi-o fi

[36] Idem, ibidem, p. 19;
[37] Idem, ibidem, p. 66;
[38] Idem, ibidem, p. 32;
[39] Ion Pop, *Gellu Naum, poezia contra literaturii*, Ed. Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, 2001, p. 127-128;

trebuind / afară ploua ea dormea goală cu mine în burtă / se întorcea pe-o parte şi pe alta îmi descânta în somn / cunoştea legea aceea aspră vroia să mă apere / deasupra patului se legăna sora mea luna."[40] Această stare de continuu disconfort psihic, această permanentă nelinişte generată de sentimentul ieşirii din increat îl apropie, în profunzime, pe Gellu Naum de poetul *Oului Dogmatic*. "Viul ou, la vârf cu plod", ca stare a latenței ideale şi perfect echilibrate static, are, la Naum, un corespondent în edenicul somn embrionar, premergător vertebrării. Tocmai de aici vine şi adânca nostalgie naumiană, din înregistrarea în *slow-motion* a acestei stări de trecere de la o ipostază la alta, dublată, în plan rațional, de o deplină asumare a caracterului inevitabil pe care îl presupune evoluția ca angrenaj biologic pentru fiecare individ în parte.

Nu de puține ori, imaginea femeii e ambiguă, apărând ca iubită-mamă şi comportând prelucrări sarcastice, respirând un de-acum cunoscut parfum de farsă bufă, atât în figurarea îndrăgostitului, cât şi în cea a femeii astrale, adorate în interiorul unei gesticulații afectate, teatrale: "De la postul meu de pe scară exhibam lucruri esențiale pe care le disprețuiesc la fel de sincer / se cobora o berenice mă întreba de acte / o mamă nebuloasă cum să spun înflăcărată / ca o cascadă rece muream pe baricada ei…"[41]

În acelaşi registru e construită, ca ipostază a "Femeii uriaşe", Tetonia, din poemul omonim, text cu o țesătură foarte complicată – sub înfățişarea unei povestiri cu tentă onirică, impulsurile erotice sunt figurate ca "joc", pândă şi vânătoare a Femeii, cu o derulare burlescă: "Pe câmpuri vânătorii au inventat un joc destul de fioros / (vorbesc de noi la persoana a IV-a singular) / aflându-ne în peisaj un organism ne deapănă la nesfârşit numărătoarea / Tetonia ar trece pe aici dar e pândită după fiecare tufă."[42] Sugestia de irealizare, de translație spre "peisajul" oniric e făcută insolit în versurile doi şi trei, ce exprimă sentimentul distanței, evacuarea din real a celor ce asistă la vânătoare sau proiecția lor fantasmatică. Restul poemului accentuează nota de comedie a "înscenării" prin activarea unui clişeu al romanței sentimentale – banca din parc: "pot să mai spun că banca verde cu picioare roşii a început să circule prin iarbă ca un schelet de cal / Tetonia îşi pune ochelarii peste cărți şi meditează (Act II scena a IV-a)."[43] Tot de decorul oniric deconspirat drept convențional ține apariția unor "păsări până mai ieri necunoscute", elemente raportabile la recuzita metaforică a iubirii de inspirație romantică, având însă aici şi conotații sexuale, sugerate de asocierea "țipătului" cu "rutul", într-un sprințar joc de cuvinte "automat".

Adesea, cum se întâmpla şi în cărțile de până acum, ochiul ironic al privitorului se întoarce spre sine, într-un discurs care poate fi al femeii visătoare, care se îndrăgosteşte "clasic", discurs sabotat la tot pasul fie de un limbaj familiar nepotrivit în context, fie de stridențe asociate cu elemente prozaice: "Mă uit pe lume şi domnişoara L (corista) spune / dacă îmi permiteți v-am visat erați aşa şi pe dincolo / era acolo şi o cârtiță pe care aş dori să v-o exprim / o dați-mi voie (care mă purta în brațe când eram copil) // apoi îşi intuieşte memoria nostalgică îmi spune / aveți o cicatrice vastă ați putea scrie cu ea v-aş citi cu plăcere aş plânge"[44]

---

[40] Gellu Naum, *Descrierea Turnului*, ed. Albatros, Bucureşti, 1975, p. 46;
[41] Idem, ibidem, p. 57;
[42] Idem, ibidem, p. 55;
[43] Idem, ibidem, p. 56;
[44] Idem, ibidem, p. 48;

Grotescă e, alteori, împrejurarea în care poetul îi cere iubitei să ”practice” ”întâlnirea privirilor”, ori se scuză pentru că o udă cu lacrimile: ”te rog scuză-mă dacă te ud cu lacrimile astea dar am momente.”[45] În chip de sintagmă caracterizantă, acestor poeme li s-ar potrivi un vers precum cel care declamă cabotin: ”Aveam dubla privire a îndrăgostitului dar să nu exagerăm.”[46] Emoția gravă a iubirii apare şi aici foarte frecvent cenzurată de teama de ”pohezie”, de expresia şi gesticulația lirică ce plutesc în derivă spre clişeu.

În *Descrierea turnului*, Gellu Naum reuşeşte să-şi consolideze o formulă poetică pe care mai cu seamă *Copacul-animal* reuşise să o impună ca amprentă a unei noi etape de creație. Textul se înfățişează acum ca o realitate plurivalentă, deschisă, asociind narațiunea cu punerea în scenă, notația cu expresia metaforică insolită, acordurile grave cu deriziunea.

Un scurt capitol al acestui volum, plasat sub titlul, sugestiv până la secesiune semantică, *Avantajul vertebrelor*, revine la practici apropiate tuturor suprarealiştilor, printre care cea a colajului pictural-literar, foarte frecventată la un moment dat. Cele câteva pagini de poeme fragmentate, organizate ca nişte supape ale surprizei printre tăieturile dintr-un catalog de modă de pe vremuri, cu măsurile exacte ale costumelor şi ale altor piese de garderobă, apar în evident contrast cu vitrinele rigide în spatele cărora îşi dorm somnul de veci manechinele prăfuite. Adevărata ținută, ne sugerează poetul, e aceea care reuşeşte să mențină o şiră a spinării neîncovoiată de servituți şi conformisme şi ea este în cele din urmă asigurată de marea libertate interioară a poeziei.

Versurile strecurate prin desueta garderobă fac, indiscutabil, casă bună cu tot ce a scris Gellu Naum până la această dată. Expresia poate fi de o ironie ce sancționează orice pornire retorică: ”Aleluia dragostea mea dă-mi programul serii cartelele de sentimente recită-mi tehnicile nupțiale.”[47] Imaginea copacului-animal revine în secvența intitulată *Ca să-mi anihilez prea marea puritate*, într-o reverberație ce participă la decriptarea acestei apariții hibride ca una dintre emblemele posibile ale poeziei: ”Pe-acolo am putut vedea în turbărie / un arbore crescut / printre impulsii.”[48]

Pe de altă parte, urcă din nou temperatura de prelucrare a lingourilor pentru rezerva metaforică de stat: ”crapii îşi freacă spinarea de ciorapii mei albi”[49]; ”noi aranjăm / pernele / în patul ei / de faianță”[50]; „Aş fi stat lângă ea cu ochii în gol ca un câine într-o pădure de oase”[51].

Reuşite pot fi considerate şi raziile din cartierele sărace ale limbajului, în urma cărora clişeul şi calamburul au fost reținute pentru cercetări: „plasează-te lângă mine să ne iubim îndeaproape”[52]; „mângâierile femeilor se împleteau cu zborul rațelor / sălbatice”[53]; „pe aici susținea ghidul a trecut alexandru cel mareş / canalul ăsta e făcut cu mâna lui de nişte oameni”[54].

[45] Idem, ibidem, p. 26;
[46] Idem, ibidem, p. 28;
[47] Idem, ibidem, p. 63;
[48] Idem, ibidem, p. 65;
[49] Idem, ibidem, p. 10;
[50] Idem, ibidem, p. 71;
[51] Idem, ibidem, p. 90;
[52] Idem, ibidem, p. 15;
[53] Idem, ibidem, p. 46;
[54] Idem, ibidem, p. 52;

În încheiere, reținem câteva considerații ale lui Ion Bogdan Lefter pe marginea ciclului *Avantajul vertebrelor*, extinse apoi la întreaga rostire lirică naumiană: „Ceea ce deosebeşte mărturisirea sa de multe alte propuneri poetice e efectul ei de autenticitate. Dacă am simți-o mimată, „făcută", găunoasă, o minciună literară, povestea, obscurizată până acolo unde ea nu mai este efectiv inteligibilă decât pentru autorul ei, ne-ar suna fals, a cochetărie superficială. De-a lungul modernității, asemenea artefacte lipsite de o dimensiune profundă au proliferat. Câteva au constituit mari experiențe poetice de testare a expresivității limbajului: dar cele mai multe au eşuat în manierism şi fandoseală. De aceea simte autorul *Avantajului vertebrelor* nevoia vitală de a se delimita de ele: nu se recunoaşte drept modernist, nici măcar avangardist, ci doar *suprarealist,* într-un sens iarăşi personalizat, care presupune – întâi – refuzul vehement al formulelor academizate de-a lungul secolului şi – apoi – efortul de a prezerva puritatea originară a descoperirii *părții celeilalte*, intuite de Andre Breton şi de câțiva – puțini – comilitoni şi continuatori. Un *dezavantaj* asumat, acela de a sta departe de scena centrală a modernității poetice; dar transformat în *avantaj* în măsura în care povestea cea obscură e percepută ca adevărată: atunci autorul li se dezvăluie celor care-l cred pe cuvânt ca un mare, foarte mare poet."[55]

Începând cu *Athanor,* Gellu Naum şi-a valorificat în proporții variabile maniera de modelare a discursului poetic, trendul dominant fiind acela de a-şi dezvolta „narațiunea" şi de a-şi extinde „înscenările" parodice. Din această perspectivă, *Copacul-animal* este un reper definitoriu, formula sa devenind aproape generală în volumele ulterioare. Trăsătura cea mai importantă şi care consacră în mod decisiv poezia lui Gellu Naum este legată de coabitarea nucleelor "dure" ale imaginii şi viziunii, cu o structură detonată în fragmente, în imagini fulgurante ori fraze sinuoase, cu sincope şi recuperări ale rupturilor sintactice. Poemele se conturează astfel în forme destinate subminării încă din punctul de plecare, într-un joc permanent dintre derizoriu şi gravitatea dramatică, cu uimirile generate de absurdul lumii şi cu revelațiile celui care"vede" dincolo de suprafețe. Contribuie la această relativizare a viziunii şi supravegherea cvasi-permanentă a frazării, cu sancțiuni ironice şi autoironice afişate de îndată ce discursul pare "atins" de emfază.

Poetul e foarte frecvent dublat de un regizor şi un spectator, neînduplecat în fața oricărei "alunecări" cabotine. Paradoxul acestei poezii stă tocmai în simbioza dintre maxima libertate a dicteului automat şi constrângerile "treziei" ce îl controlează. Aşa se face că aproape cel mai necenzurat discurs e escortat de o conştiință critică sui-generis, cel mai adesea implicită, dar apărând nu o dată şi la suprafața poemului ca inserție programatică ce condamnă căderea în "pohezie".

Întreaga operă a lui Gellu Naum îşi extrage nutrienții din solul stării de spirit suprarealiste, cu intensa ei disponibilitate inventivă, recuperatoare de ingenuități primordiale ale ființei, şi dintr-o conştiință literară ascuțit-critică, ce extrage tot ce se poate dintr-o experiență livrescă reaşezată fără ezitare sub semnul întrebării. Cele două surse ale scrisului său sunt dificil de disociat, coexistând într-o interferență dinamică. La fel ca pentru toți suprarealiştii, şi pentru Gellu Naum, frumusețea nu poate fi decât "convulsivă", chiar şi atunci când discursul pare mai bine "temperat". În viziunea sa, poezia apare la confluența

[55] Ion Bogdan Lefter, *5 poeți: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarță*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003

interacțiunii dintre pur şi impur, dintre miracolul exorcizant şi inerțiile existenței cotidiene, dintre claritatea discursului inspirat şi bâlbâiala stângace.

Ca şi pentru Rimbaud sau Lautreamont, şi pentru Gellu Naum poezia e făcută de toți, nu de unul singur. Căci poezia e pretutindeni, nu e nevoie decât să te deschizi spre ea, să fii pregătit să o întâmpini într-o „pândă activă". Sunt poziții care, odată conciliate, conferă discursului un statut postmodern, în jocul mereu alimentat dintre încrederea în poezie şi o conştiință relativizantă, autoironică.

SEPTIMIU BUCUR- A CRITICAL INTROSPECTION OF EMINESCU'S POETRY

Dumitrița TODORAN, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: Being attracted by criticism sociological ideas, Septimiu Bucur comes with an integrated image of Eminescu's poetry moving the social of Eminescu in the philosophical. He follows in his work the Eminescu's pessimism in some areas of poetry and fighting spirit in other areas, calling this pessimism and fighting spirit " dialectical polarity". These two sides are very well highlighted critical in the great creations of Eminescu: " Emperor and Proletarian", " Epigones", " Letter I", " Letter II", " Letter III" etc. Although some critics say about Eminescu he was "a champion of philosophical pessimism" or "follower of conservative ideology", Septimiu Bucur has an entirely different view of the great romanian poet and try to make a number of arguments ignoring what "reviewers dissatisfied" said. He devotes a chapter of his book " The Evening Star of Romanian poetry", entitled " Mihai Eminescu- From social poetry at Evening Star". Here he exposes the arguments on Eminescu's spirit saying that this is more complex than thinking the lovers of schematic formulations.

Keywords: critical introspection, poetry, Eminescu, prose, dialectical polarity, argument

Personalitatea lui Mihai Eminescu este amplã şi e greşit sã afirmãm cã este un pesimist filosofic sau un ideolog conservator. Este insuficient, ținând cont de faptul cã Eminescu este un spirit complex, dinamic, un portret interesant, un geniu care încã de la primele sale poezii a surprins contemporaneitatea cu genialitatea sa liricã în care cuprinde la un loc spiritualitatea românească, regãsindu-se aici sufletul poporului, al strãmoşilor şi al viitorimii.

Septimiu Bucur afirma cu ardoare cã marii artişti ai lumii nu pot fi încadrați într-un singur curent literar, Eminescu fiind unul dintre ei, acuzându-i pe cei care o fac ca oferind o prezentare mutilatã, rezumativã, lacunarã a personalității artistului.

Cea mai importantã voce poeticã din literatura românã a avut o minte speculativã de cugetãtor. A fost receptiv la romantismele europene ale secolelor al XVII-lea şi al XIX-lea, şi-a asimilat viziunile poetice occidentale, creația sa aparținând unui romantism literar întârziat. Acesta descoperã paradigma modernismului prin Charles Baudelaire sau Stephane Mallarme. Poetul avea o bunã educație filosoficã, opera sa fiind influențatã de marile sisteme filosofice ale epocii sale, filosofia anticã de la Heraclit la Platon, de teoriile lui Arthur Scopenhauer, Imanuel Kant şi de teoriile lui Hegel. Eminescu, spune Bucur, a fost dominat de pasiunea perspectivelor universale şi puțini sunt cei care pot fi comparați cu el.

Majoritatea textelor despre pesimismul creației eminesciene, începând cu cele ale lui Titu Maiorescu şi Gherea, scrise în timpul vieții poetului şi continuând cu cele scrise de-a lungul anilor au în vedere creația literarã a lui Eminescu, publicistica, cu unele excepții fiindu-i aproape neglijatã, aceasta datorându-se unor motive de ordin conjunctural. Investigarea numai a unei laturi a creației scriitorului nu poate da mãsura operei lui în

integralitatea sa, pentru simplul motiv cã o parte din cele constatate şi calificate ca pesimiste sunt contrazise de articolele lui Eminescu publicate în ziarul *Timpul*.

Gherea afirma cã unii zic cã " pricina pesimismului poetului nostrum este filosofia pesimistã a veacului, schopenhauerismul" iar el respinge categoric aceastã opinie. Invocã mai multe poezii: " Mortua est", " Impãrat şi proletar", " Scrisoarea I", "Melancolie" şi poeziile erotice, spunând cã ideile pesimiste întâlnite în aceste creaţii, scoase din metafizica schopenhauerianã şi din ezoterismul indian nu-s ceva personal şi original al lui Eminescu, prin urmare, ca filosof pesimist, Eminescu nu-i original, el a împrumutat aceastã filosofie gata de la pesimiştii germani. Dar cu totul original şi personal e poetul nostru în modul cum a simţit el acest pesimism. Exemplele evocate sunt suficiente pentru a arãta cât de departe este geniul lui Eminescu de pesimismul brutal şi bolnav al pesimiştilor germani, ajungând la concluzia cã pesimismul poetului nostru e unul suis-generis, specific lui Eminescu."[1]

Bucur expune ca fiind semnificativã pentru pesimismul eminescian tensiunea sa dialecticã exemplificând prin poezia "Epigonii" ce înseamnã o profesiune de credinţã pãtrunsã de idealuri pozitive. Eminescu aruncã vorbe aspre asupra prezentului trist şi rece, fãrã inimã, fãrã elan.

In multe poezii filosofice, Eminescu şi-a exprimat weltanshauungul- un aer bolnav dar dulce de pesimist numit de germani.

Poetul a trãit încã de tânãr drama raţiunii dar a continuat sã rãmânã un poet însetat de absolut, atras de tãrâmul existenţei. "Cu alte cuvinte, Eminescu cautã în literaturã "simţirea adevãrului", "înãlţimea ideilor", "limba corectã feritã de înjosiri", respingând "afectarea sentimentalã" repudiind "limba forţatã". Un poem reprezentativ pentru tensiunea dialecticã e "Impãrat şi proletar", poem de viziune grandioasã care ne introduce în gândirea lui Eminescu. Fiecare frazã din strofele poeziei formuleazã un principiu din care se desprinde o laturã pozitivã- obiectivul luptei revoluţionare şi una negativã- rechizitoriul îndreptat împotriva orânduirii existente."[2]

Poemul transpune concepţia poetului despre sensul devenirii istorice. Cezarul întruchipeazã figura gânditorului profund, în timp ce proletarul are ca avantaj acţiunea. Cele douã arhetipuri (cezarul şi proletarul) sunt elementele evoluţiei, prin rolul lor antinomic. Sufletul pesimist în acest poem se datoreazã înainte de toate unui proces adânc de lãmurire intelectualã. Pe lângã Eminescul pesimist existã un Eminescu nationalist îndrãgostit de naturã, un pamfletar genial şi ideolog al românismului. Pesimismul eminescian are limite precise deoarece acesta nu l-a determinat sã alunece pe panta capitulãrii sufleteşti atunci când a fost vorba despre problemele poporului român.

"Scrisoarea I" se caracterizeazã prin antiteza dintre efortul cunoaşterii absolute şi nimicnicia rosturilor omeneşti.[3] Poemul este o creaţie de facturã filozoficã, apãrutã în perioada maturitãţii artistice a poetului. Lucrarea abordeazã condiţia geniului în raport cu posterioritatea şi cu societatea omeneascã surprinzând, în tablouri grandioase, geneza şi stingerea universului. In cele cinci tablouri construite cu grijã evidentã de armonie structuralã şi simetrie. In cadrul nocturn din prima secvenţã astrul tutelar, stãpân al universului este

[1] C. Dobrogeanu- Gherea, *Studii critice*, II, E.S.P.L.A, 1956, p. 30-31
[2] Septimiu Bucur, *Banchetul lui Lucullus*, p.26
[3] *Ibidem*., p. 32

martor al timpului universal şi al timpului individual "(luna) din noaptea amintirii o vecie-ntreagã scoate", " ceasornicul urmeazã lunga timpului cãrare".

Calitatea indiscutabilã a lui Eminescu, cea care justificã asezarea lui sub umbrela sintagmei poetului national, este contribuţia lui la maturizarea unei limbi naţionale care în absenţa sa ar fi avut nevoie de mai mult timp pentru a ajunge la stadiul la care se aflã astãzi. "Eminescu împinse forţa de expresivitate a limbii române într-un salt uriaş, fãcând-o capabilã sã redea cele mai abstracte gânduri şi sã comunice sau sã sugereze sensuri adânci, multiple. "[4]

Septimiu Bucur urmãreşte întreg traseul *Scrisorii I* oprindu-se pentru a înţelege " cugetarea dascãlului". Ajunge la concluzia cã tema de la care porneşte poetul nepereche este cea a destinului social al geniului, figurat prin acest " bãtrân dascãl". Dacã lumea este aşa cum este şi de deasupra tuturor se ridicã cine poate, geniul stã în umbra şi se poate pierde neştiut în tainã ca şi " spuma nevãzutã". Nimãnui nu-i pasã ce vrea el şi ce gândeşte.

Modalitatea poeticã a relaţiei om-univers se prezintã sub trei înfãţişãri: cosmicã, sarcasticã, elegiacã. Cosmogonia creeazã sarcasmul, care ia forma unei satire la adresa umanitãţii mediocre, în care oamenii comuni îşi croiesc criterii existenţiale şi valorice în funcţie de mecanismele instinctualitãţii oarbe, se strâng în societãţi dominate de inechitate şi distrug orice creaţie autenticã şi pe orice creator de geniu.

Bucur atacã pãrerile celor care au avut un contact superficial cu opera lui Eminescu şi care cred cã interesează foarte mult cã ipoteza naşterii universului datã de poet îşi are sursele în mitologie indicã iar cã dorul e extras din filiera schopenhauerianã. Aceste pãreri, cum cã opera ar fi lipsitã de originalitate, sunt nefondate existând o lamentabilã incapacitate de a înţelege caracterul specific al artei eminesciene.

Plin de tact argumentativ, Bucur precizează faptul cã existã o fuziune armonioasã, profundã, pe care poetul o stabileşte între atitudinea sa contemplativã asupra lumii şi resursele expresive ale limbii române.

Intr-adevãr, Eminescu este înţeles altfel de noi românii iar traducerile strãine oferã cititorilor strãini o altã operã decât cea adevãratã. Tradus, Eminescu e altul.

In contrast cu mersul brutal al vieţii cotidiene, Eminescu luptã prin poeziile sale cu viaţa grea necruţãtoare, evocând perioada de reverie a anilor de şcoalã conturând limba veche într-o formã nouã plinã de înţelepciune.

Bucur insistã asupra frumuseţii tablourilor create afirmând cã poemul conţine versuri care au intrat în circulaţia comunã devenind elemente de folclor naţional. Intr-adevãr aşa este. Scrisorile lui Eminescu au atras atenţia în mod special criticului mureşean, Bucur, valorificându-le prin comentariile sale eliminând pãrerile nefondate ale unora care ştirbesc opera eminescianã de calitate. In comentariile sale literare se opreşte asupra unor versuri expresive, memorabile, cum ar fi : " Eu? Imi apãr sãrãcia şi nevoile şi neamul…" (Scrisoarea a III-a). " Sãrãcia şi nevoile" nu sunt vorbe care trebuie interpretate literal. Aceste cuvinte aratã solidaritatea noastrã a românilor cu tradiţiile seculare. Au putere de simbol naţional.

Descrierea bãtãliei de la Rovine constituie un tablou al unui pictor desãvârşit ce surprinde realitatea prin culori sumbre. Armonizarea cuvântului e consideratã de Blaga o minune a literaturii universale.

[4] *Idem*, p. 35

Trecutul este iubit de Eminescu deoarece vede în el epoca în care au luat viaţă aspiraţiile demne ale poporului român. Istorismul face parte din personalitatea poetului.

Tematica geniului l-a preocupat în special pe Eminescu. Pentru a înţelege poziţia geniului în creaţia eminesciană nu este necesară o analizã a tuturor operelor eminesciene în care apare geniul. Este de ajuns un studiu mai profund al operelor: " Luceafărul", " Odă (în metrul antic)", " Inger şi demon". Astfel face şi Septimiu Bucur. Intră în profunzimea acestor poeme pentru a scoate la lumina condiţia geniului.

Eminescu, încă din anii tinereţii îşi imaginează figura geniului "ca un luptător uriaş, straniu, învăluit într-o vastă ceaţă romanticã pornit să schimbe faţa lumii după chipul şi asemănarea aspiraţiilor sale revoluţionare."

Poemul "Luceafărul" este o alegorie pe tema romanticã a locului geniului în lume. Astfel înseamnă că povestea, personajele şi relaţiile dintre ele, nu sunt decât o suită de personificări, metafore şi simboluri care sugerează idei, concepţii, atitudini ieşite dintr-o meditaţie asupra geniului văzut ca fiinţă nefericită şi solitară opus prin structura omului comun. Această viziune romanticã asupra geniului este puternic influenţatã de filosofia lui Schopenhauer.

In "Inger şi demon" geniul apare ca un suflet apostat "ce răscoală în popoare a distrugerii scânteie şi în inimi pustiite seamană gânduri rebele". Tema poeziei este iubirea, incorporatã cu meditaţii filosofice asupra zădărniciei vieţii, unde iubita este văzutã în ipostaza îngerului iar el în ipostaza rebelului, demon insurgent instigând la nesupunere. Explicaţia pesimismului eminescian prin " deziluzia" pe care a simţit-o omul Eminescu pentru cã nu s-au înfăptuit idealurile promise de paşoptişti, devine obiectul tânărului demonic din poezia "Inger şi demon".

Cauza pesimismului poetului nu se află nici în contactul cu Junimea, nici în cunoaşterea lui Schopenhauer, ci în "Simţirea adâncă particularã a personalităţii sale artistice, a unui adevăr la care omenirea nu ajunge decât din când în când şi după un grad mare de culturã şi care i s-a impus în parte şi lui, cu atât mai mult cu cât însuşi felul particular al imaginaţiei sale sentimentale şi reflexive "impunea" originalitatea simţirii şi cugetării lui Eminescu, arătând nuanţele deosebite pe care le comportã pesimismul acestuia în desosebire cu cel schopenhauerian."

In poezia maturităţii sale depline "Odă (în metrul antic)" poetul evocă starea de suferinţă şi invocă nepăsarea, în formula consfinţitã a odei clasice. Eul liric, aflat într-o ipostazã de nefericire existenţialã, îşi defineşte starea şi îşi exprimă cu patos dorinţa de a o depăşi. Prima variantă a poeziei este o odă închinatã lui Napoleon în care Eminescu vede o întrupare a spiritului genial sau universal, în accepţiune hegelianã, în devenirea istoricã. [5]

Variantele următoare devin, dintr-o datã către Napoleon, o odă a propriului spirit, oglindit în nemărginirea mării, ori în absolutul mitic al codrului. Instrăinarea de sine este realizatã prin sentimentul iubirii, prin reflectarea sinelui în oglinda spiritului celuilalt, prin care fiinţa îşi creează un destin ficţional. [6] "Odă (în metrul antic)" este o mărturie desăvârşitã a artei poetice eminesciene, prin care se închipuie un scenariu al fiinţei locuind în cuvânt, a fiinţei ce resimte cu dramatism divorţul dintre sinele ei adânc şi univers. De aici dorinta de reinserare în

[5] Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Braşov, p.168
[6] *Ibidem*, p. 169

substanța cosmică, ce va aduce cu sine împăcarea absolută, seninătatea, epathia. "Nepăsarea tristă" constituie cheia poeziei, având ecouri romantic şi reminiscențe horațiene. Această nepăsare la care năzuieşte eul poetic nu este nimic altceva decât o dorință de singularizare, de lepădare a efemerului şi accesoriului uman şi de izolare senină în propriul spirit recuperate prin exercițiul renunțării. [7]

"Odă (în metrul antic) mărturiseşte efortul tragic al lui Eminescu de a-şi duce gândul poetic până la limitele sale, efortul său titanian de a asuma condiția umană în dramatismul său sfâşietor, în ambivalența datelor sale în care tragicul se străvede parcă în palimpsest iar emoția se universalizează, dobândeşte solemnitate şi hieratism. [8]

Un alt poem în care este tratată condiția omului de geniu este poemul "Luceafărul", un poem în care fascinația absolutului se armonizează cu tentația cotidianului, un poem în care se împletesc două planuri: universal şi terestru. Ființa poetică eminesciană este sfâşiată între două porniri antinomice, alimentate de ambivalențele propriei sale structuri ontice: impulsul spre înalt al fetei de împărat şi setea de reproş a lui Hyperion.

Proza de atmosferă eminesciană

Septimiu Bucur dedică un al doilea studiu geniului lirici românesti intitulat " Sărmanul Dionis sau proza de atmosferă", text ce apare şi în revista Vatra în 1976. Criticul mureşean afirmă că „Sărmanul Dionis" nu poate fi considerată o nuvelă deoarece nu are acțiune unitară şi nici personaje care să dea viață unui anumit conflict după regulile cunoscute ale genului nuvelistic. Intâmplările se petrec fără să se înlănțuiască şi fără să se condiționeze pe planuri atât de complexe şi dincolo de limitele logicii obişnuite încât însuşi Eminescu se întreabă la sfârşit: „Cine este omul adevărat al acestei întâmplări.- Dan ori Dionisie?"- lăsând să se înțeleagă că e vorba de simple vise ale unei imaginații bolnave."[9]

Cronicarul ne oferă un rezumat şi totodată un comentariu al narațiunii specificând că aceasta începe magistral, printr-o frază ce ilustrează gânduri interioare, într-un ritm solemn: „*...şi tot astfel dacă închid un ochi văd mâna mea mai mică decât cu amândoi. De-aş avea trei ochi aş vedea-o şi mai mare, şi cu cât mai mulți ochi aş avea, cu atâta lucrurile din jurul meu ar părea mai mari...cu proporții neschimbate- o lume înmiit de mare şi alta inmiit de mică ar fi pentru noi tot atât de mare*". Sau, „ *...In faptă lumea-i visul nostru. Trecut şi viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă şi infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă*."

Astfel, eroul narațiunii înoată în apele istoriei naționale, Eminescu reamintindu-şi prin acesta dragostea față de evul mediu românesc: vremea lui Alexandru cel Bun sau Mircea cel Mare. Prin călătoria sa ni se înfățişează realitatea vieții noastre istorice. Descrierea întâlnirii cu Maria, camera acesteia, precum şi momentul deschiderii cărții. Setea de absolut, de transcendent o întâlnim şi în această operă. Manuscrisul de zodii e pretextul deschiderii sufletului lui Dionis spre imensitățile cereşti. Spațiul şi timpul sunt obstacolele în calea absolutului.

[7] *Ibidem*, p. 172
[8] *Idem*, p. 172
[9] Septimiu Bucur, *op.cit.*, p.74

Eminescu nu a scris numai o poezie genialã dar şi prozã genialã. Visul, în opera sa devine o a doua realitate în toatã puterea cuvântului, lucrurile suferind o rãsturnare radicalã: Dionis nu mai e Dionis ci Dan.

Un fragment semnificativ este acela în care se descrie convorbirea încheiatã cu o convenție între Dan şi propria sa umbrã conține numeroase elemente mitice şi filozofice. Umbra îşi ia obligația cã-şi va scrie memoriile pe care Dan le va citi dupã ce se va întoarce din fantastica sa cãlãtorie în lunã. Spațiul celest e pentru Eminescu un refugiu ideal care satisface o nevoie lãuntricã de absolut.

"Sãrmanul Dionis" are ca punct de plecare o temã de largã circulație literarã- viața e un vis. Intâlnim în nuvelã multe trãsãturi romantic de facturã germanã. Poetul se mişcã cu familiaritate în lumea abstractã a ideilor, o trãsãturã pe care o regãsim în "Sãrmanul Dionis". Eminescu a fost un cunoscãtor adânc al filosofiei kantiene şi neokantiene, aceastã filosofie fiind rãdãcina metafizicã a romantismului german. Nuvela lasã impresia unei uverturi, cu o sumedenie de motive care dezvoltate mai târziu semn cã cele mai multe creații ale lui Eminescu au rãdãcini îndepãrtate în timp. [10]

Preluând ideea romanticã a relativitãții timpului şi spațiului, prin postularea eului transcendent dincolo de identitatea fizicã individualã, Eminescu a creat o povestire fantasticã originalã, cu o structurã literarã bine diferențiatã şi de o puternicã atmosferã românească. Ocupându-se de latura creativitãții poetului, D. Caracostea scrie: "Dintre toate darurile lui, deosebit de reprezentativ este tipul formal supraindividual creat de el. Nu s-a lãsat dus de necontenitele porniri spre nemãrginit, ci, stâpânindu-le, le-a încleştat svâcnirile într-o formã închisã, de o severã disciplinã clasicã. La fel, limba noastrã stãpâneşte strãvechile avânturi traco-ilirice ale acestui pãmânt în tipare romanice. Această concordanță între forma eminesciană şi structura limbii este un semn al destinului sub care stã toatã cultura noastrã: sinteza proprie românească între seva Rãsãritului şi disciplina Apusului."

Criticul Septimiu Bucur încearcă să cuprindă monografic în volumul său opera eminesciană parcurgând un lung excurs prin poezia şi proza marelui poet, descoperind elemente pentru o mai bună întelegere a universului acestuia.

Bibliografie

A. Bibliografia operei

Banchetul lui Lucullus: pagini de critică literară. - Ed. îngrijită, prefață şi note asupra ediției de Serafim Duicu, Cluj-Napoca, Dacia, 1978, 303 pagini (restituiri)

B. Volume critica literara

Blaga, Lucian, *Despre conştiința filosofică*, Editura Facla, 1974
Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Braşov, 2005
Boldea Iulian, *Poeți români postmoderni*, Editura Ardealul, Târgu- Mureş, 2006
Bulgăr, Gheorghe, *Momentul Eminescu în evolutia limbii române literare*, Editura Minerva, 1971

[10] *ibidem*, p. 94

Caracostea, Dumitru, *Arta cuvântului la Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1980
Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1941
Crohmălniceanu, Ovid, *Istoria literaturii române între cele două războaie mondiale*, vol. I, Bucureşti, Minerva, 1975
Dobrogeanu- Gherea, C., *Studii critice*, II, E.S.P.L.A, 1956
Lovinescu, Eugen, *Eminesciana*, Editura Junimea, Iaşi, 1980
Lovinescu, Eugen, *Critice, 2*, Editura Minerva, Bucureşti, 1963
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2008
Manolescu, Nicolae, Despre poezie, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987
Negoiţescu, Ion, *Istoria literaturii române*, volumul I, ediția I, Bucureşti, Editura Minerva, 1991
Perpessicius, *Eminesciana*, Ediție îngrijită, prefață şi bibliografie de Dumitru D. Panaitescu, Editura Junimea, Iaşi, 1983, 664 p
Vianu, Tudor, *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, 1930
Todoran, Eugen, *Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972

THE REDISCOVERY OF THE FIRST LOVE, POETRY. FEATURES OF M. H. SIMIONESCU'S POETRY

Stanca Ioana BUCUR, Assistant, PhD Candidate, University of Medicine and Pharmacy, Târgu-Mureş

Abstract: Mircea Horia Simionescu published an impressive number of works in prose during his literary career. His last book is though a volume of poems. No matter prose or poetry, the simionescian aesthetic principles remain the same: release of literature from any literary dogmas by putting into practice various textual techniques and devices. The poetic style of this author is a non-narrative, eliptic, non-explicit one, marked by the need for a play upon words, a lexical game. Regardless of his believes, these poems may be classified in several categories such as poetic arts, confessive poems, love poems, stanzas dedicated to the process of writing, poems inspired by the realities of Ceauşescu`s regime or by different aspects of contemporary life.

Keywords: textual devices, lexical game, non-narrative, non-explicit.

Mircea Horia Simionescu a publicat un singur volum de poezie, apărut la editura Bibliotheca, în 2010, cu un an înaitea morții lui. După cum ne-a obişnuit *prozatorul* Mircea Horia Simionescu, şi *poetul* a ales un titlu inedit pentru opera sa: *Versete de unică folosință*[1].

Dacă de-a lungul vieții Mircea Horia Simionescu a publicat mai mult de douăzeci de volume de proză, romane, jurnale, apelând la tot felul de tehnici textuale ingenioase, din refuzul categoric de a urma orice tip de model sau canon literar, scriitorul nu se lasă mai prejos nici atunci când păşeşte pe terenul poeziei, jocul cu cuvântul rămânând principiul de bază al creației.

Spre sfârşitul vieții, autorul *Dicționarului onomastic*[2] s-a întors deci la dragostea sa dintâi, poezia, pe care o curta din adolescență, când alături de prietenii săi târgovişteni, pe lângă alcătuirea avangardistelor reviste-manuscris, îşi exersa talentul în scrierea unor plachete de versuri, „trecând de la dadaism şi suprarealism la creații originale, concepționism (Radu Petrescu) şi finism (M.H.S.), apoi la hexametru, la neoromantism, letrism şi altele. Colecția de poezii a lui Mircea Horia Simionescu depăşea – conform propriei aprecieri – 800 de <<piese>>. Producția poetică de la bătrânețe, adunată într-un volum de 400 de pagini (...) păstrează nu neapărat litera, cât mai ales spiritul provocator al insurgenței tinereşti"[3].

Această atitudine combatantă poate fi identificată încă din primele pagini ale volumului, pentru că începând cu *Prospectul*[4] de utilizare al cărții sau al acestui „produs foios"[5] cum îl numeşte scriitorul, acesta îşi exprimă convingerea că resorturile ce duc la creația poetică nu se află nici în posesia muzei romantice, nici în formula gândirii matematice, ci se găsesc pur şi simplu în ființa noastră: „Mai bine de cinci decenii de

[1] Mircea Horia Simionescu, *Versete de unică folosință*, Editura Bibliotheca, Târgovişte, 2010.
[2] Mircea Horia Simionescu, *Dicționar onomastic*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.
[3] Gabriela Gheorghişor, *Mircea Horia Simionescu. Dezvrăjirea şi fetişizarea literaturii*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2011, p. 233.
[4] Mircea Horia Simionescu, *Versete de unică folosință*, Editura Bibliotheca, Târgovişte, 2010, p. I.
[5] Idem.

experiență scripturală au învederat autorului acestui produs că substanțele care îl compun, numite convențional inspirație poetică, nu provin din zone din afara ființei noastre, din donații cereşti sau infuzii preparate în rafinării culturale de înaltă tehnologie, ci se află, de când e lumea lume, în noi, în adâncul fibrelor ce ne alcătuiesc şi ne personifică”[6].

După cum se desprinde din acest *Prospect*, geneza volumului s-ar afla în poezia suprarealistă cu care Mircea Horia Simionescu s-a familiarizat încă din adolescență. Cu toate acestea, foarte multe dintre poezii, se pretează la interpretare. Procedeul *dicteului automat* a fost, să spunem, sabotat de prezența rațiunii critice, deoarece Simionescu a transcris înregistrările de pe benzile de magnetofon, selectând formulele cele mai potrivite, adăugând sau modificând, prelucrând materialul original, gândind deci critic poeziile inițale.

Astfel, poeziile lui Mircea Horia Simionescu se pot clasifica în funcție de mesajul lor sau de ideea lor principală. Putem găsi poezii care exprimă revolta poetului față de regimul comunist, față de mediocritatea lumii, sentimentul apăsător al monotoniei vieții, al repetitivității, poezii pe care le putem considera autoportrete, precum şi numeroase arte poetice sau poezii care se referă la lunga trudă şi zbatere pentru creație.

un răspuns, poezia care deschide volumul, se încadrează în categoria celor care expimă concepția poetului în privința a ceea ce înseamnă poezia, fiind o *ars poetica*. Conform părerii lui Mircea Horia Simionescu, poezia nu trebuie să aibă neapărat un sens, ci ea trebuie să existe pentru simplul fapt că o cere ființa noastră, căci fără de ea am fi mult mai săraci sufleteşte, spiritual, poezia fiind flacăra care aprinde simțurile: „de ce să scrii – zice unul – când n-ai nimic/ de şoptit de clintit de tulburat apele/ de ce să nu – zic prin somn motivat – uite nevoia/ de incendiu: trebuie întețit focul de ieri altminteri nu se poate”[7].

Poezia este expresia unei realități ce poate fi privită din multiple unghiuri, mereu din altă perspectivă. Dacă realitatea, concretul, nu poate fi încastrat într-o imagine singulară, la fel, nici poezia nu poate fi condamnată la un şablon unic de reprezentare, la o rețetă sau un canon impus. Acest crez al poetului reiese cu claritate din versurile de final ale poeziei: „să stai pe spate sau într-o rână/ tabloul să rămână invers tot aşa/ sau să stai în mâini cu picioarele sus/ volumele contururile invers – toate bine aşezate/ / am cunoscut odinioară un corăbier echilibrat/ era femeie dacă îl priveai puțin invers”[8].

Din poezia *umanitară e fațada revopsită*[9], pe care o putem încadra în aceeaşi categorie a *artelor poetice*, se desprind câteva principii estetice simionesciene, unul dintre ele fiind acela care susține că scopul poeziei nu trebuie să fie unul didactic, nici unul care urmăreşte să creeze o stare de bine lectorului. Modul de adresare al poetul este unul direct şi ironic: „îmi vei reproşa că nu înțelegi o iotă/ din ce scriu eu aici şi că/ te-ar fi interesat definițiile umanitare/ eu te întreb: la care ceas? pe care parte a/ calendarului gregorian? afară sau înăuntru?”[10].

Un alt principiu estetic este acela că poezia nu trebuie să se supună regulilor impuse de rimă şi ritm, poetul respingând creațiile de acest fel, pe care le consideră drept „versuri de

[6] Idem.
[7] Mircea Horia Simionescu, *Versete de unică folosință*, Editura Bibliotheca, Târgovişte, 2010, p. 5.
[8] Idem.
[9] Ibidem, p. 31.
[10] Idem.

câlți”[11]. Tonul ironic se păstrează pe tot parcursul poeziei, iar versul „vino privighetoarea cântă donizzeti”[12] exprimă clar atitudinea poetului de respingere față de poezia scrisă până la el, referirea la vestita *Noapte de mai* a lui Macedonski fiind evidentă.

În stânsă relație cu numeroasele *arte poetice,* există în acest volum poezii care sunt dedicate anevoiosului proces al creație. O astfel de poezie este *urmare tragediei*[13], în care facerea textului este asemănată *Facerii biblice,* respectându-se etapele creației. L-a început n-a fost nimic, doar pagina albă asemănată „pustiului” şi „prafului”, apoi a fost un sâmbure germinativ – „litera”. Prin gestul creator, „viu”, al vârfului de peniță, acest spațiu sterp devine fertil în semnificații, „bumbul de bold” urmărindu-şi destinul creator metaforic numit „sârmuliță”: „minusculul viu bumb de bold/ traversează această pustie a hârtiei/ întrebând praful şi literele/ unde se-ascunde sârmulița dumnezeului său/ ca să-i ia urma”[14]. Penița gonește pe hârtie, „alergând îngerește spre propria-i pieire”[15], căci literele devin cuvinte, cuvintele text, iar textul, un tot singular suficient sieşi. Dar goana se dovedește a fi „nespornică”, rezultatul ei nu reuşește să exprime ceea ce vrea demiurgul, iar acest fapt îi trezește acestuia sentimentul de dușmănie împotriva propriei incapacități de a exprima desăvârşirea: „şi goana nespornică îmi răscolește ura/ împotriva nedesăvârşirii;/ cu gingăşie o şterg cu arătătorul/ un scuipat al căderilor de stele”[16]. Asumându-şi deci neputința, cu un gest „gingaş”, resemnat, şterge urmele de pe hârtie. Acest act e perceput apoi drept o crimă, sentimentele poetului fiind transpuse în imaginea unui „ibric” în clocot.

Regretul imens pentru gestul său distructiv trezeşte în sufletul poetului convingerea că păcatul său va atrage după sine şi pedeapsa: „de-acum înainte să urmăresc ibricul/ devenirii mele după crimă/ pentru că de plătit trebuie să plătesc/ când i-o fi destinului/ mai convenabil”[17].

Din această poezie reiese clar imaginea unui poet extrem de exigent cu sine însuşi şi cu scrisul său, mereu chinuit de realizarea creației perfecte.

Numeroase „versete” pot fi incluse în categoria poeziilor care se referă la condiția poetului şi a poeziei. Inevitabil, aceste creații conțin numeroase aluzii sociale sau politice menite să contureze atmosfera în care artistul a fost nevoit să creeze.

O astfel de poezie e cea intitulată *poezie a fost sau ce?*[18]. Într-un mediu ostil în care ierarhiile se stabilesc în funcție de obediența față de sistem, un poet cu talent, profitând de ignorarea celorlalți, dar şi de ignoranța lor, a dat curs voinței de a crea o poezie diferită: a fost voința unei „scame”[19] ce-a avut drept rezultat o „tulpină”[20] verde, sănătoasă. Repulsia pe care poetul poetul o resimte față de mediul „intelectual” contemporan lui e uşor de dedus din versurile „ – putoarea persistă/ se academicează unul pe altul ca-n cotețe/ de cârtițe albe cu decorațiuni de cataif”[21].

---

[11] Idem.
[12] Idem.
[13] Mircea Horia Simionescu, *Versete de unică folosință*, Editura Bibliotheca, Târgovişte, 2010, p.6.
[14] Idem.
[15] Idem.
[16] Idem.
[17] Idem.
[18] Mircea Horia Simionescu, *Versete de unică folosință*, Editura Bibliotheca, Târgovişte, 2010, p. 8.
[19] Idem..
[20] Idem.
[21] Idem.

Din aceste versuri reies câteva trăsături ale celor promovați de putere: mediocritatea crasă, obiceiul înveterat de a linguși pe unul sau pe altul din instinctul de a-şi păstra poziția dobândită în ierarhia socială, de a-şi întări sentimentul de siguranță. Aceştia bâjbâie asemenea „cărtițelor”[22] în bezna prostiei şi-a inculturii, purtând „lănțişorul gros”[23] – însemn al bunăstării, dar şi al bădărăniei, al lipsei de finețe – nu la gât, ci la „grumaz”[24], substantivul ales de Simionescu venind să îngroaşe trăsăturile acestor indivizi care şi-au pierdut umanitatea.

Ignorând această societate care promovează non-valoarea, poetul îşi asumă pe deplin dreptul la liberul arbitru, urmându-şi chemarea, conştient că această escapadă spre libertate va produce „pagube”[25] în lumea devenită „etanşă”[26] prin legile de fier impuse de cei aflați la putere.

Poezia intitulată *un posibil sfârşit*[27] e un strigăt de durere adresat divinității care e făcută răspunzătoare pentru un destin neasumat, greşit. Poetul trăieşte sentimentul că poezia sa e supusă unei analize amănunțite, e cântărită, pusă în balanță, cernută, pentru a se vedea ceea ce e bun, ceea ce corespunde aşteptărilor, şi ceea ce e de prisos sau nepotrivit.

Acest proces de disecție a creației sale îi provoacă poetului atât de multă durere încât resimte totul ca pe o pedeapsă divină, de unde şi ruga sa adresată cerului pentru a-l întări: „învață-mă preaînalte/ să-ți pot suporta şi preamări/ jordia/ toarnă pe rănile loviturilor tale/ coniac şi aloe pilitură de fier şi cenuşe/ ajută-mă să ies din pungă şi/ coboară-mă de pe cântar”[28].

Poetul se compară cu un Christ răstignit pe cruce în „ace de siguranță”[29] pentru greşeala de-a fi îndrăznit să fie altfel decât ceilalți. El este conştient de faptul că e diferit, dar are convingerea că creația sa este una autentică, de valoare. Reacția autorităților vis-a-vis de arta adevărată este una de desconsiderare, chiar dispreț, atitudine ce se desprinde din versurile „şuvoiul de urină coborând zidul/ frăgezind cartoanele pe care au zugrăvit/ da vinci delacroix şi degas/ mădulare tăiate la circular apoi decapate”[30].

Revoltat de incultura şi ignoranța clasei conducătoare, poetul nu poate decât să dorească să-şi găsească liniştea în viața de apoi, resimțită ca unică posibilitate de evadare, drept care lansează îndemnul: „deschide-mi cu baioneta căile respiratorii/ şi cădelnițează până la sfârşitul veacurilor/ carul cu trifoi întâmplător toate cu patru foi/ ca să mă simt confortabil după prima împuşcătură”[31].

Foarte multe dintre poeziile acestui volum au ca țintă deconspirarea sistemului de funcționare a regimului comunist sub care elita românească, intelectualitatea, a fost redusă la tăcere. Sunt poezii pline de înverşunare la adresa celor de la cârma țării, dar şi împotriva acelei pături sociale care sprijinea această guvernare, din frică sau din credință.

---

[22] Idem.
[23] Idem.
[24] Idem.
[25] Idem.
[26] Idem.
[27] Ibidem, p. 110.
[28] Mircea Horia Simionescu, *Versete de unică folosință*, Editura Bibliotheca, Târgovişte, 2010, p. 110.
[29] Idem.
[30] Idem.
[31] Idem.

dimineață[32] e o poezie din care se desprind cu claritate sentimentele de dezgust şi desconsiderare pe care poetul le are față de partidul comunist şi față de cei care i se supun şi-l slujesc orbeşte. El găseşte prin creația sa modalitatea de a riposta şi a respinge acest regim doctrinar, gest tradus poetic prin călcarea în picioare a ziarului la pagina la care se află fotografia „adunării naționale cu marele ins/ la tribună”[33] (Ceauşescu). Sarcasmul, causticitatea poetului vis-a-vis de acest tip de orânduire şi față de conducătorul ei e evidentă la finalul poeziei unde precizează că gestul amintit trebuie făcut cu „ghetele”[34] murdare, , „crema gladys”[35] putând fi aplicată pentru lustruire abia pe urmă, „categoric nu invers”[36].

Poezia intitulată *legea căderii obligate*[37] se referă la fenomenul de prăbuşire spirituală a unei nații care şi-a pierdut curajul de a riposta împotriva abuzurilor celor de la putere, paralizat de frica repercusiunilor pe care orice acțiune de împotrivire sau de revoltă le-ar reclama. Orice gest de încălcare a ordinii atrage după sine pedeapsa, „căderea capetelor”[38] şi aceasta în mod sigur şi automat, în virtutea unei „mecanici cereşti”[39], adică a unei legi tip cauză-efect gândită bine de către cei de la putere, care-şi arogă drepturi dumnezeieşti.

Printre numeroasele „versete” adunate de Mircea Horia Simionescu în acest volum se găsesc şi unele poezii autobiografice sau poezii confesive.

„Versetul” intitulat *sumar 2*[40] este o poezie autobiografică închipuită ca un dialog între lume şi poet. E de fapt un *fals* autoportret, un pseudo-portret pentru că imaginea care reiese este cea închipuită ca fiind percepută de către societate, nu de către poet, deşi pe alocuri se face simțită autoironia: „desprinde-ți de la brâu cureua/ descalță pe rând articulațiile mâinilor/ picioarelor gâtului toracelui inclusiv/ carotidei şi strigă învingător la 82 de ani/ cât de tânăr eşti şi plin de vigoare/ şi mori o dată şi mori pentru totdeauna/ fiindcă ne-ai plictisit îndestul/ neputinciosule nepricopsitule flagrant împuținatule”[41]. Poetul trăieşte sentimentul apăsător că existența sa se apropie de sfârşit, că e „împuținat” de viață şi că a ajuns să fie o povară pentru ceilalți, mai tineri şi cu alte preferințe estetice, dar şi sentimentul că tot ceea ce a scris are o valoare îndoielnică, minimală şi că ar fi putut scrie mai bine.

În dialogul închipuit cu lumea poetul este luat în derâdere, se simte asemeni unui obiect de prisos, bun de aruncat. Înverşunarea celorlalți este cu atât mai mare cu cât poetul nu renunță la dorința de a trăi, de a scrie, nu vrea să părăsească scena. Revolta împotriva sa primeşte valoarea unei imprecații în versurile „pentru alde ca tine şi la anii tăi/ când multe sunt încă de făcut/ învață să ştii că nimic nu mai e de făcut/ adună-ți neputințele înşiruie resturile/ pe hârtie/ şi trage linie”[42]. Versurile au conotația unei sentințe la moarte.

[32] Ibidem, p.71.
[33] Idem.
[34] Idem.
[35] Mircea Horia Simionescu, *Versete de unică folosință*, Editura Bibliotheca, Târgovişte, 2010, p. 71.
[36] Idem.
[37] Ibidem, p. 91.
[38] Idem.
[39] Idem.
[40] Ibidem, p.67.
[41] Idem.
[42] Mircea Horia Simionescu, *Versete de unică folosință*, Editura Bibliotheca, Târgovişte, 2010, p. 67.

Finalul exprimă regretul şi dezamăgirea că viaţa e scurtă, e puţină, încape uşor într-un „buzunar”: „cât verde gros şi cât amar/ încape într-un buzunar/ autobiografic şi-nfăşurat sumar”[43].

Câteva poezii, destul de puţine, sunt dedicate Femeii şi iubirii pasionale, trăite după dicteul *carpe diem*, al clipei unice şi irepetabile, după cum se înţelege chiar din câteva versuri ale scriitorului: „aleg pentru tine iubito numai ce nu trebuie ales/ spumă de bazalt şi parfumul energic perdăfit/ nu mă lăsa să revin/ tot ce urmează după primul impuls e scursoare”[44].

În astfel de poezii Mircea Horia Simionescu e un cu totul alt scriitor decât cel cu care ne-am obişnuit din poeziile cu aluzii sociale sau politice, nu mai există nici o urmă de indignare, de revoltă, de apăsare sufletească, din contră, aceste poezii emană un elan şi o poftă de viaţă contagioasă.

Imaginea care se desprinde din aceste „versete” este aceea a unui poet liric şi voluptuos, pasional şi romantic, a unui poet pentru care fiecare detaliu fizic al iubitei, ca şi cel mai mic gest al ei, este un neîncetat prilej de mirare şi admiraţie, un imbold de trezire la viaţă a tuturor simţurilor. Poetul îşi idolatrizează iubita, dar nu ca pe o statuie, ci ca pe o fiinţă vie cu ajutorul căreia se regăseşte, devenind un întreg. Simţul tactil şi cel olfactiv sunt cele care reperează toate informaţiile legate de femeia iubită: „te-am recunoscut la capătul lumii femeia mea hemisferică/ / .../ vecinătatea acidă îmbătătoare a sărutului fugitiv/ iar în creştetul părului tău răvăşit vedeam vulpi/ tresăream la căderile avalanşelor nordice în pat – acolo// şi-acum întâlnesc suflul cald al perechii decolteului/ mişcarea înverşunată a mâinilor trecând sub duş/ ameţitoare e invazia furnicilor acoperindu-te imediat/ cum imediată e pielea rămasă imprimeu/ vie de neînchipuit în nările adulmecându-ţi trecutul/ trăgându-l dintr-un altădată”[45].

Mai există în acest volum poezii scrise sub imbold suprarealist, în care accentul cade pe sonoritatea cuvintelor şi pe jocul de alăturare a unor termeni fără nici o determinare logică, pe baza unei muzicalităţi intrinseci: *septime pentru septima*[46]*, să nu te temi de arnoteni*[47]*, câte rămân după ce rămân*[48]. Exemplele par a fi citate din proza lui Mircea Horia Simionescu, care abundă de astfel de asociaţii a unor termeni cu înţeles complet diferit.

Tudor Cristea surprinde trăsăturile specifice ale poeziei suprarealiste a lui Mircea Horia Simionnescu, arătând că poetul Mircea Horia Simionescu este un suprarealist în a cărui creaţie „ dicteul automat nu e doar o metodă, dar şi o temă (şi încă tema principală), implicând discursul metaliterar, nelipsit, în unele momente (şi încă în cele faste), de ironie şi chiar de un iz parodic; şi nu mai puţin de o dispoziţie ludică” [49].

Multe dintre poezii au titluri care conduc imaginaţia cititorului într-o anumită direcţie, pentru ca apoi conţinutul să se dovedească a fi despre cu totul altceva. Această caracteristică a unor „versete” simionesciene e observat şi de Gabriela Gheorghişor, care notează faptul că există în acest volum de versuri „o poetică a paratextului deconcertant (folosită şi la volumele de proză), începând cu titlul cărţii, cu indicaţiile <<farmaceutice>> ale <<Prospectului>> şi

[43] Idem.
[44] Ibidem, p. 21.
[45] Ibidem, p. 25.
[46] Mircea Horia Simionescu, *Versete de unică folosinţă*, Editura Bibliotheca, Târgovişte, 2010, p. 180.
[47] Ibidem, p. 224.
[48] Ibidem, p. 303.
[49] www.poezie.ro

sfârşind cu denumirile poemelor, care trimit cititorul pe piste false sau revelează o relaţie semantică slabă / ingenioasă / subtilă cu desfăşurarea compoziţională propriu-zisă. De pildă, *ecologie* se dovedeşte o artă poetică (<<într-o zi vom pricepe şi raţiunea/ purificatoare a artei poetice>>), o *baladă* prezintă doleanţele chiftelelor, o *sintaxă* se devoalează a fi a destinului (<<de pe policioară cade un pitic de iarmaroc/ cioburile pământului ars trosnesc sub tălpi/ odată cu întâmplarea se sleieşte pe jos/ destinul meu şi-al dumitale>>), *competiţia* presupune o aranjare a *cd*-urilor de muzică etc"[50].

Poezia şi proza lui Mircea Horia Simionescu trebuie privite ca un întreg, de-a lungul amândurora străbat aceleaşi nelinişti, acelaşi fior, şi acelaşi stil. Ambele forme de creaţie pun în evidenţă aceleaşi principii estetice pe care le-am numit „simionesciene" pentru că-i sunt specifice. Nu numai în proză, ci şi în poezie, temele se suprapun şi se conţin unele pe altele, iar privită global, opera acestui scriitor alcătuieşte un tot unitar.

„Versetele" adunate în acest „produs foios"[51] şi aş adăuga „stufos", pot fi grupate în funcţie de ideea principală, astfel încât se pot contura câteva categorii: categoria artelor poetice – a creaţiilor care susţin ca principiu estetic evadarea din încorsetarea canoanelor poetice prestabilite, poezia de meditaţie socială, în strânsă legătură cu cea care are ca temă condiţia poetului şi a poeziei, poezia cu aluzie politică, poezia care are ca subiect raportul poet-divinitate, poezia cu temă autobiografică, poezia confesivă, poezia iubirii, poezii care au ca temă creaţia sau mai bine-zis procesele de laborator ale creaţiei, poezia inspirată de realitatea contemporană.

Indiferent din ce categorie fac parte aceste creaţii, ele reflectă principiile estetice simionesciene cărora sciitorul le rămâne fidel: fantezia neîngrădită de reguli sau canoane literare, jocul cu cuvântul şi cu paradigma sa, invenţia lexicală, asocierile neaşteptate de termeni, intertextualitatea, parodierea canoanelor clasice, începând cu ritmul, rima, strofa şi terminând cu titlul.

I. Bibliografia operei

Simionescu, Mircea Horia, *Bibliografia generală*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.
Simionescu, Mircea Horia, *Dicţionar onomastic*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.
Simionescu, Mircea Horia, *Jumătate plus unu*, Editura Albatros, Bucureşti, 1976.
Simionescu, Mircea Horia, *Nesfârşitele primejdii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.
Simionescu, Mircea Horia, *Versete de unică folosinţă*, Editura Bibliotheca, Târgovişte, 2010.

II. Bibliografie critică şi generală

A. Volume

Biblia sau Sfînta Scriptură. Vechiul şi Noul Testament, Gute Botschaft Verlag (GBV), 1989, 1990, Dillenburg, West Germany
Blaga, Lucian, *Trilogia cunoaşterii, vol. II, Cunoaşterea luciferică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.
Blaga,Lucian, *Trilogia cunoaşterii, vol. III, Cenzura transcendentă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.

[50] Gabriela Gheorghişor, *Mircea Horia Simionescu. Dezvrăjirea şi fetişizarea literaturii*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2011, p. 235.
[51] Mircea Horia Simionescu, *Versete de unică folosinţă*, Editura Bibliotheca, Târgovişte, 2010, p. I.

Booth, Wayne, *Retorica romanului*, Editura Univers, Bucureşti, 1976.
Buot, Francois, *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluția Dada*, Editura Compania, Bucureşti, 2003.
Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.
Gaetan, Picon, *Scriitorul şi umbra lui*, Editura Univers, Bucureşti, 1973.
Gheorghe, Perian, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică şi Pedagogică, R. A, Bucureşti, 1996.
Gheorghişor, Gabriela, *Mircea Horia Simionescu. Dezvrăjirea şi fetişizarea literaturii*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2011.
Gheorghiu, Mihai Dinu, *Reflexe condiționate*, Editura Cartea Românească, Bucureşti,1983.
Holban, Ioan, *Literatura subiectivă*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989.
Holban, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.
Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002.
Lefter, Ion Bogdan, *Primii postmoderni: Şcoala de la Târgovişte*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003.
www.poezie.ro

B. Periodice

Alexandru, George, *Fantezie şi inteligență*, în „România literară", nr.43, oct. 1974.
Cărtărescu, Mircea, *Textualism, biografism, sincronie stilistică*, în „Cronica", nr.25, 1985.
Corniş-Pop, Marcel, *Mircea Horia Simionescu sau virtuțile homeopatice ale jocului*, în „Orizont", nr. 11, nov. 1971.
Dugneanu, Paul, *Virtuozitatea procedeelor*, în „Luceafărul", nr.36, 6 sept. 1980.
Lefter, Ion Bogdan, *Ficțiunea universală*, în „România literară", nr. 23, 3 iun. 1982.
Lipovanu-Theodorescu, Ioana, *Ingeniozitate şi substanță în literatură*, în „Tribuna", nr. 27, 1 iul. 1976.
Popa, Dumitru Radu, *Pariul scriitorului cu modelul*, în „România literară", nr. 33, aug. 1984.
Țion, Alexandru, *Posibilul nelimitat*, în „Astra", nr.3, mar. 1986.

PANAIT ISTRATI AND LITERARY INTERNATIONALITY

Gina-Florentina MARIAN, PhD Candidate, Technical University of Cluj-Napoca – Northern Baia-Mare University Centre

Abstract: The migrant writer is a frequently found in the twentieth century literature, so it can be difficult to establish one's belonging to a culture or another, especially when one's birth place, residence, nationality, language, cultural references are not sufficient criteria.
Coming from a kefalonit father (from the Greek island of Kefalonia) and a romanian mother, Panait Istrati crossed the mythical – symbolic geography of East and West without nevertheless finding his peace. His nomad soul has freely enjoyed the wilderness of the Danubian swamps, the sunny sky of Egypt, traveling without any boundaries from Brăila to Alexandria. Therefore, there are plenty of evidence which to certify his biographical internationality.
The literary destiny of the one who Romain Roland called "a genius storyteller" is a tortuous one. After the glorious start in France, Panait Istrati was contested by leading representatives of the inter-war literary history and critique from Romania.on the one side because he did not have a solid institutionalized educational training and on the other side because of his socialist orientation. After the public denunciation of the horrors in communist Russia, "the man who does not adhere to anything" becomes a victim in France, too.
Being in a permanent search of a better and more just world, "between the couch and the lick", Panait Istrati left us a work which by its theme, poetical elements, the message and its destiny belongs to a literary internationality.

Keywords: identity dilemmas, limology, literary geography, literary internationality, storyteller

Prezentul studiu este consacrat analizei locului pe care îl ocupă scriitorul brăilean în cadrul literaturii europene interbelice, în condițiile în care acesta a cunoscut atât faima, cât şi denigrarea încă din timpul vieții, fiind când adulat, când pus la stâlpul infamiei de critica literară românească a vremii, dar şi de cea franceză.

Întrebarea la care nu s-a dat un răspuns definitiv nici până astăzi este cărei literaturi îi aparține Panait Istrati, celei franceze, deoarece o mare parte a operei literare e scrisă în limba lui Voltaire, sau celei române, fiindcă fondul aparține acestei din urmă nații, iar publicistica şi confesiunile lui exprimă dorința vie a scriitorului de a fi integrat culturii române.

Problema identității la scriitorii de origine română care s-au exprimat artistic în limba franceză este importantă pentru înțelegerea operelor literare şi a biografiei lor spirituale.

Scriitorul migrant este un caz frecvent în literatura secolului XX, de aceea stabilirea unei apartenențe la o cultură sau alta poate fi dificil de realizat, mai ales atunci când locul naşterii, cel al reşedinței, cetățenia, limba, referințele culturale sunt criterii inoperante.

Opiniile specialiştilor în legătură cu aspectul identitar al scriitorilor care se exprimă literar în două limbi sunt şi ele mai mult sau mai puțin diferite, iar în ultimii ani sunt marcate de cuceririle limologiei.

Caracterul de internaționalitate este determinat, potrivit doctrinei juridice, fie de criteriul subiectiv, adică persoanele fizice sau persoanele juridice au reşedința, domiciliul,

sediul pe teritoriul unui stat străin, fie de criteriul obiectiv – bunul sau lucrarea se află în tranzit internațional, adică în procesul derulării raportului juridic internațional acesta trece cel puțin o frontieră[1].

Totodată, "internaționalitatea literară presupune nu numai dubla cultură de contact (cel mai frecvent cultura franceză), ci şi un contact de culturi care începe doar de la o anumită treaptă valorică în sus; iată de ce nu orice scriitor trăind în exil este recunoscut ca aparținând acestei literaturi transnaționale"[2].

G. Călinescu, în monumentala sa istorie literară rezervă câteva rânduri "scriitorilor români de limbă străină", însă nu uită să sublinieze că "nu se recomandă, dar este explicabil" faptul că unii au preferat să se exprime în limba franceză în locul celei române, fie pentru a obține un succes imediat, rapid, fie pentru că "limba română răpeşte însă putința unei răspândiri largi". Tonul sentențios cade şi asupra celui pe care Romain Rolland îl numea "un Gorki balcanic": "Cu toate că Panait Istrati a dat şi versiuni române ale operei sale franceze, el nu va fi niciodată scriitor român, deoarece versiunilor le lipsesc spontaneitatea şi traducția aceea servilă a idiotismelor ce fac în franțuzeşte efect exotic. Şi lucru care trebuie să dea de meditat emigranților, istoriile literare franceze îl ignorează şi ele. Bédier-Hazard, Thibaudet nu fac mențiune nici măcar la indice"[3].

Pe de altă parte, Călinescu nu îi iartă lui Istrati tribulațiile politice şi genealogia multiculturală: mamă româncă (necăsătorită), tată grec, bunic turc.

Octavian Goga şi Nicolae Iorga reacționează virulent la articolul din 1926 al lui Istrati, *Între neam şi umanitate,* din "Adevărul", în care brăileanul, privind literatura din punct de vedere etic şi transnațional, critică tocmai viziunea naționalistă a lui Eminescu, deşi nu contestă valoarea estetică a operei acestuia.

După aproximativ 75 de ani, Matei Călinescu este de acord cu motivația stabilită de respectabilul său înaintaş cu privire la alegerea limbii franceze ca vehicul lingvistic al creației de unii scriitori interbelici şi postbelici de origine română, arătând că la deciziile acestora de a adopta o identitate literară franceză au contribuit mai mulți factori: personali, politici şi culturali. Din punct de vedere cultural, arată Matei Călinescu, "alegerea identității franceze de către un scriitor activ într-o limbă europeană periferică, de mică circulație, nu are nimic surprinzător. De-a lungul secolului XX, Parisul şi limba franceză au constituit un << spațiu literar>> privilegiat, un centru magnetic de atracție pentru scriitori din culturile mici europene sau din << spații literare>> sărace, postcoloniale, cu o moştenire culturală predominant orală. Dintre români au optat pentru o identitate franceză, în condiții diverse, după aritocrații de la confluența secolului XIX şi XX (Hélène Vacaresco, Antoine Bibesco, prietenul lui Proust, ceva mai târziu Marthe Bibesco), Panait Istrati, Tristan Tzara, B. Fundoianu / Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Emil Cioran, Gherasim Luca"[4] şi, evident, Eugen Ionescu. De asemenea, dincolo de ascendentul culturii franceze asupra celei române, Istrati şi Ionescu, deşi în mod diferit, vor descoperi aici "că explorarea subiectivității celei

[1] Dumitru Mazilu, *Dreptul comerțului internațional. Partea generală*, ediția a VI-a, Bucureşti, Editura Lumina Lex, 2007, pp.74-77.
[2] Mariana Sipoş, *Literatura, prima zonă liberă de comunism*, în "România literară", nr. 13/28 martie 1991, p.7.
[3] George Călinescu, *Istoria literaturii române dela origini până în prezent*, ediție facsmil, Bucureşti, Editura Semne, 2003, p.889.
[4] Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare şi existențiale*, Iaşi, Editura Junimea, 2006, pp.8-9.

mai profunde poate fi un mod de comunicare cu ceilalți, cu singurătatea lor, cu neliniştile şi obsesiile lor; descoperă, cu alte cuvinte că <<fiecare e universal>>"[5].

Situat geografic "între Europa Centrală, Europa Răsăriteană şi Balcani, asemeni unei insule de latinitate pierdute într-o mare slavă şi ungară"[6], spațiul românesc s-a format la frontiera a trei zone culturale puternice şi extrem de diferite, fapt care explică o anume trăsătură exotică a acestuia din perspectivă central occidentală, precum şi propensiunea literaților români din secolele al XIX-lea şi prima jumătate a veacului următor spre vatra latinității occidentale.

Cosmopolitismului spațiului natal urban al autorului investigat, Comorofca brăileană, îi corespunde bogăția etimoanelor antroponimice, atât feminine, cât şi masculine: latine, greceşti, slavone, germane, care, alături de alte caracteristici ale operei istratiene, vor susține şi ele internaționalitatea literară a scriitorului.

De altfel, în povestirile lui Istrati se aud mereu în fundal manele turceşti, alături de pastorale greceşti sau de cântece şi doine bătrâneşti (ca în *Chira Chiralina*, *Neranțula* etc.). Stavru (din *Chira Chiralina)* afirmă: „pe tulpina românească, din partea mamei, trei rase diferite se altoiseră: turcă, rusă şi greacă, după ocupanții care stăpâniseră țara în trecut"[7]. Ca şi în opera lui Ion Ghica, şi în majoritatea textelor literare istratiene „în mozaicul dens de viață, vocabule greceşti şi turceşti se amestecă cu expresii franțuzeşti, provocând scurtcircuite lingvistice pline de culoare şi exteriorizând astfel coexistența elementelor de limbă, mentalitate şi sensibilitate"[8].

Elementele biografiei reale, tumultuoase, pătrund şi în opera istratiană. Egiptul, Damascul, Alexandria sunt locuri familiare nomadului îndrăgostit de Mediterana. Scrisul este pentru acest "vagabond de geniu" fixarea în şi prin expresie lingvistică a unui drum de căutare şi de inițiere în adevărul ființei umane.

Refugiul său este, după cum susține şi Mircea Iorgulescu în ultima monografie dedicată lui Istrati, „mişcarea, pentru el a trăi înseamnă a nu sta locului, a nu aparține, a nu adera: a nu se identifica *în* ori *cu* ceva care există în afara lui. Dacă nu se opreşte nicăieri, o face pentru a nu pierde pe sine dezintegrându-se printr-o integrare în mediu. Se împrăştie, se risipeşte peregrinând, însă numai aşa rămâne el însuşi: viața ca perpetuă deplasare îi îngăduie realizarea libertății în forma cea mai elementară şi totodată cea mai pură"[9] (subl.a.).

Călătoria, identitatea periferică socială (vagabondul, haiducii), cea lingvistică, culturală şi literară susțin tribulațiile identitare atât ale unora dintre personajele istratiene, cât şi ale autorului însuşi, care deşi fusese izgonit la marginile literaturii române, continua să clameze: "Eu sunt şi țin să fiu scriitor român"[10].

Astăzi, limologia consideră frontiera drept "produsul unei practici sociale, un *marker* simbolic al identității etnice, politice şi, în acelaşi timp, un loc critic pentru această identitate

[5] *Ibidem*, p.9.
[6] Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, Bucureşti, Editura Univers, 1998, p.32.
[7] Panait Istrati, *Chira Chiralina*, Ediție îngrijită, prefață şi note de Alexandru Talex, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 51.
[8] Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc*, vol.1 *Etapele istorice ale conceptului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p.138.
[9] Mircea Iorgulescu, *Panait Istrati nomadul statornic. Viața, operele, aventurile – legende şi adevăruri*, Ediție definitivă, Ploieşti, Editura Karta Graphic, 2011, p.83.
[10] Panait Istrati, *Trecut şi viitor. Pagini autobiografice*, Bucureşti, Editura Sigma, 2010, p.5.

prezumată”[11], iar “scriitorul este migrantul prin excelență, pentru că nu aparține cu adevărat decât spațiului deschis între lume şi cuvinte. Scriitorul este cunoscătorul cel mai profund al frontierelor de orice fel, pentru că se află într-o perpetuă transgresiune”[12].

În acest sens, Panait Istrati poate fi receptat ca un scriitor ce transgresează frontierele, *l'homme qui n'adhère à rien,* după cum însuşi susține. În căutarea matricei spirituale, Panait Istrati şi eroii săi ilustrează tipologia lui *homo balcanicus*, care „trimite de fapt la o lume diversificată etnic şi cu o structură de panopticum”[13].

El nu aparține precis unui anumit spațiu, deşi cultural aparține mai multora (românesc, grec, francez). În opinia noastră, cel mai bine i se potriveşte conceptul de *internaționalitate literară,* care are în vedere “circulația literaturilor naționale dincolo de granițe prin traduceri, interesul unor scriitori pentru operele aparținând altor literaturi şi influențele care se produc, migrarea (emigrarea) scriitorilor dintr-o literatură în alta”[14].

Bibliografie

Alexandrescu, Sorin, *Paradoxul român*, Bucureşti, Editura Univers, 1998.
Antohi, Sorin, *Romania and the Balkans. From geocultural bovarism to ethnic ontology*, în vol. *Globalism şi dileme identitare. Perspective româneşti*, culegere de studii editată de Alexandru Zub şi Adrian Cioflâncă cu ocazia celui de-al XIX-lea Congres Internațional de Ştiințe Istorice Oslo 2000, Iaşi, Editura Universității “Alexandru Ioan Cuza”, 2002.
Călinescu, George, *Istoria literaturii române dela origini până în prezent*, ediție facsmil, Bucureşti, Editura Semne, 2003.
Călinescu, Matei, *Eugène Ionesco: teme identitare şi existențiale*, Iaşi, Editura Junimea, 2006.
Constantinescu, Romanița (coord.), *Identitate de frontieră în Europa lărgită. Perspective comparate*, Iaşi, Editura Polirom, 2008.
Iorgulescu, Mircea, *Panait Istrati nomadul statornic. Viața, operele, aventurile – legende şi adevăruri*, Ediție definitivă, Ploieşti, Editura Karta Graphic, 2011.
Istrati, Panait, *Chira Chiralina*, Ediție îngrijită, prefață şi note de Alexandru Talex, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.
Istrati, Panait, *Trecut şi viitor. Pagini autobiografice*, Bucureşti, Editura Sigma, 2010.
Muthu, Mircea, *Balcanismul literar românesc*, vol.1-3, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
Spiridon, Monica, *“Cum poți să fii român?”. Variațiuni pe teme identitare,* Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2006.
Şipoş, Mariana, *Literatura, prima zonă liberă de comunism*, în “România literară”, nr. 13/28 martie 1991, p.7.
Ungureanu, Cornel, *Geografia literaturii române, azi*, vol.I. *Muntenia*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2003.

[11] Romanița Constantinescu (coord.), *Cuvânt înainte* la vol. *Identitate de frontieră în Europa lărgită. Perspective comparate*, Iaşi, Editura Polirom, 2008, p.9.
[12] Anca Băicoianu, *Exil în timp, exil în spațiu: frontiera în/ca ficțiune*, în vol. Romanița Constantinescu (coord.), *Identitate de frontieră în Europa lărgită. Perspective comparate*, Iaşi, Editura Polirom, 2008, p.242.
[13] Mircea Muthu, *op.cit.*, vol.3 *Balcanitate şi balcanism*, p.75.
[14] Mariana Sipoş, *Literatura, prima zonă liberă de comunism*, în “România literară”, nr. 13/28 martie 1991, p.7.

Ungureanu, Cornel, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Timişoara, Editura Amarcord, 1995.

BIBLICAL INTERTEXTUALITY IN *CRIME AND PUNISHMENT*

Silviu Cristian RAD, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The Biblical Intertextuality seems, the text written by of Dostoevsky a general rule, the reader encounters throughout his novels subtle references to the New Testament, so outlining the shape of a parabolic narrative structures.
The research aims to clarify some dilemmas regarding scriptural intertextuality in the novel Crime and Punishment. Why Dostoevsky appeal, in his works on biblical intertext: parables and events in the life of Christ? The represent the Bible episode the resurrection of Lazarus a key moment in the novel proposed for analysis?
The present study provides novel Crime and Punishment reading from the viewpoint of intertextuality biblical, the scriptural text becomes an inspiration for the creation of Dostoevsky. The Biblical text, became intertext, cannot remain fragmented and lacking all interpreted it belongs. By using biblical passages, the writer hopes of regenerating the human being and the reconciliation of man with both itself and with the divine.

Keyword: Biblical Intertextuality, Crime and Punishment, pride, humility, Raskolnikov;

Dostoevsky's work is not just an endless exposure of philosophical analysis, religious and psychological, so a systematic treatise, but is primarily a set of novels in which the author has implemented their own forms of expression specific only for him[1]. In addition to these traits particular order, what characterizes Dostoevsky is that it creates and feels that a Christian, using a hidden style, not ostentatious, a theological discourse and could thus speak of humility as an antidote against pride.

Dostoevsky was manifested as a prominent thinker, indeed, sometimes contradictory but deeply and "not dominated by religious-utopian ideas", these ideas are sometimes an important link in its actions to decipher the mysteries of human existence[2].

"The work of Dostoyevsky has great quality to help the reader in the difficult process of self-knowledge and stylistic barriers between times, retain the capacity intrusion into the human soul, its heart talk about what is eternal and simultaneously giving a real possibility perception and cognitive assimilation of this element eternal"[3].

Primary concern for Russian novelist is the man and his destiny. Human existence is a mystery that is revealed only in the process of becoming human. Dostoevsky issue involves human values such as truth and justice, beautiful and good, authentic experiences and human capacity to act to achieve happiness through sacrifice and suffering. The human condition is for it "focus through which, uniting all philosophical and ethical ideas of the novelist, this issue raises theoretical approach to a higher level, allowing them to create a real system, not

[1] Andreea-Oana Iftime, „Intertextul biblic în Idiotul," *Constelații ieşene*, IV, 1 (13) (2009):38.
[2] Albert Kovacs, *Poetica lui Dostoievski* (Bucharest: Univers, 1987), 9.
[3] Andreea-Oana Iftime, „Intertextul biblic în Idiotul", 8.

formally, but existential axiological"[4]. What preoccupied above all Dostoevsky it is the human condition to have ideals.

In his letter to M. Dostoevsky in the summer of 1839, it is considered helpless to unravel the mysteries of the human personality "man is a mystery, you must bring this mystery to light, and if I have to dedicate my whole life this mission, I have to believe that we lost during gratuitously: I'm focusing on this mystery because I want to be a man"[5].

I did an analysis of Dostoevsky's major novels can refer substrate parabolic-evangelical, which develops and submits it for review in compliance with the mysterious and inexhaustible nature of the initial model.

The questions which naturally arise, why Dostoevsky uses a biblical intertext in his novels, or parables, or episodes from the life of Jesus Christ. By using Scripture author wishes to transpose the scene of daily life through literary, special forms of Christian myth[6]. Citing the bible Dostoevsky wants to clarify an idea or a text.

If Jesus using parables want to complicate things for the uninitiated "to the intelligible"[7], "Jesus seems determined to do the opposite << Unto you it is given to know the mysteries of the kingdom of God, but for those outside everything is obscure to looking like they might not see, and hearing may not understand, unless they return and God will forgive >>[8], Russian novelist wishes through these human forms accessible means of a new way of knowledge of things by removing the rigors type rational scientific investigation"[9].

The Biblical Intertextuality Dostoevsky text seems to be a general rule, the reader encounters throughout his novels subtle references to the New Testament, thus outlining the shape of a parabolic narrative structures.

All biblical passages inserted here and there in the works of Dostoevsky are meant to pave the way reflection, meditation, interpretations and endeavor to understand the message of Christ.

Novel submitted for analysis from the perspective of biblical intertextuality is *Crime and Punishment.*

The novel Crime and Punishment is centered on Biblical Lazarus episode, which appears transposed fragment by Sonia, who reads this passage of Raskolnikov, anticipating the next available "metanoia" and "resurrection from the dead" it.

"Resurrection from the dead" is the biblical reason that I find the end of the novel The House of the Dead, will then be restored to the news reader, all in an outcome, this time after committing a crime, the act of introspection interior. The purpose of Bible stories is actually the beginning of another life "passage from one world to another"[10].

[4] Kovacs, 11.
[5] Kovacs, 11.
[6] Andreea-Oana Iftime, „Intertextul biblic în Idiotul", 39.
[7] Andrei Pleşu, *Parabolele lui Iisus. Adevărul ca poveste* (Bucharest: Humanitas, 2012), 31.
[8] Marcu 4, 11-12, Cf. Joachim Jeremias, *Parabolele lui Iisus*, trans. By Calinic Dumitriu, Vasile Mihoc and Ştefan Matei (Bucharest: Anastasia, 2000), 15
[9] Iftime, 39.
[10] Ion Ianoşi, *Dostoievski. Tragedia subteranei* (Bucharest: Fundația Culturala Ideea Europeană), 58.

Crime and Punishment novel captures the nihilistic individualism[11], embodied by the main character Raskolnikov, who believing that all's murder reached, but above all in this creation Dostoyevsky is the revelation that only a genius could have a play, "birth revelation of moral conscience" that the hero does not he realized[12]. In relation to human personality and selfishness, Dostoevsky trying to prove that "among us is much more ambitious than genuine human dignity, we demean ourselves, we fall into our personality dispersion egocentrism sake of selfishness and lack of sense of our concerns"[13].

The vast area dedicated to addressing the evangelical parables, Dostoevsky does not use the common type analysis, because the whole process might be too academic and teaching for those who take the book in hand. What Russian writer he is more deeply "he descended to the depths of their spirit, the spirit in which they were taught and then to describe all this initiation charismatic in words which provides symbolic meanings, using their own language, on a time, may constitute grounds become tangible remnants of biblical or evangelical parables"[14].

I. Nobility of poverty – The Rich Man and Lazarus

A controversial figure, considering the diversity of inner states overwhelms him, is Marmeladov Semion Zaharâci. Through this character, at subsistence level, the reader should understand that poverty should not bring human beings to despair; poverty assumed retention can become a hotbed of noble sentiments. Reports in transposing our novel preamble, under other coordinates this time, the parable of Lazarus and the Rich Man, "the theme of the devastating effects of riches"[15].

Marmeladov can be analyzed using a method of comparative research both the rich man and the poor Lazarus, both biblical characters make their appearance easily place the hero of Dostoevsky's work.

Hell they get "Rich Fool" is the state that it grinds to climax, and it scares the Marmeladov. As Rich Fool in hell does not lose the spiritual nature with which God endowed, remaining rational, so whatever character Dostoevsky's work remains lucid darkness of sin that moves. Raskolnikov he discovers it just under the ground in a "cellar"[16] under the last step of his downfall.

Even if the author does not have a clear reference to the Biblical parable of the Gospel of Luke, but nonetheless, the elements of comparison, and the antithesis of what can be found in the novel, we go out to the biblical report.

Turning our research towards an exegetical analysis of the characters with which the novel begins we see how the character is found Marmeladov a whole parable of the Rich Man and Lazarus.

---

[11] „iubeşte-te în primul rând pe tine însuți, căci totul pe lumea asta se bizuie pe interesul personal. Daca te iubeşti numai pe tine, ai să-ți vezi bine de treburile tale şi caftanul are să-ți rămînă întreg"(F. M. Dostoievski, *Crimă şi pedeapsă, ...p.* 94).

[12] Nichifor Crainic, *Dostoievski şi creştinismul* rus(Bucharest: Anastasia, 1998), 86.

[13] Kovacs, 14.

[14] Iftime, 39.

[15] Stelian Tofană, *Introducere în Studiul Noului Testament. Evangheliile după Luca şi Ioan,* III, (Cluj Napoca:Presa Univerisitară Clujeană, 2001), 103.

[16] Feodor M. Dostoievski, *Crima şi pedeapsă*, translate by Adriana Liciu (Iasi: Polirom 2011), 15.

This character Marmeladov, actually appears only in a single chapter, after meeting with his great monologue Raskolnikov[17]. Disappeared altogether from the action, and then to appear towards the end of the second part when pulled out from under the wheels of a carriage and went home to die[18].

Although living in poverty, and "Lazarus" in the parable, but it got in this state because of his moral decay, "a martyr Marmeladov decommissioning, moral degradation"[19]. Indifference to close it, not "Lazarus", but more than that the rich man and Marmeladov becomes aware of his baseness when it is too late. Dostoevsky's character, regardless of where they are, not losing "human dignity aware of the decline has come"[20].

It is often said that a pessimist about Dostoevsky, but Christian perspective to be read prose does not allow this. If the character mentioned above copyright punished, being out in a critical condition both bodily and spiritual, not losing lucidity remains haul rational being aware of where he is because of sin. Compassion for Sonia's remains alive in his soul, but the mercy, "I could not bear to see so much suffering"[21] for whom he married Katerina Ivanovna. It is these feelings of compassion and mercy that he lacked "rich" in the parable who descend on it in the darkness of hell. Fighting that is a terrible result but the Marmeladov the passions that enslave him to spiritual disfigurement, of which he is aware, however, remains immune lacking apparently volitional act.

Dostoevsky creeps into dark chasm that yawns inside man and investigates darkness. But a light shines in the darkness. He wants to bring light into the darkness. "Dostoevsky addresses man set free, escaped the law, fell from the cosmic order, and it investigates the fate reveals the inevitable consequences of freedom"[22]. Russian author wants to demonstrate that even a sinner smoldering spark of divinity.

Marmeladov is part of the people, who belong to those who deal in life just a "corner" a "nook", even in heaven he would settle for a "corner"[23].

"The rich man" fullness of heaven realized too late, when he could not do anything, even if it leads Marmeladov life in misery, "Sir, misery is a vice"[24] has both a dimension a "religious vocation" even during his terrestrial life[25].

What absolves sinners in the eyes of divinity, according to Russian novelist, is just "self-condemnation sincere, resignation final, the total lack of vanity"[26]. Marmeladov considered "worthy to be received", thinking that his place is paid to the suffering of which apology does.

Not incidentally the character is framed by biblical references: uniform sells it at the pub near the Egyptian bridge ,from Sonia receives to get rid of hangover, 30 kopecks, one of

[17] Dostoievski, 15-31.
[18] Dostoievski, pp. 180-198.
[19] Valeriu Cristea, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski* (Iasi: Polirom, 2007),432.
[20] Cristea, 432.
[21] Dostoievski, 21.
[22] Berdiaev, 28.
[23] Cristea, 433.
[24] Dostoievski, 17
[25] Cristea, 432
[26] Cristea,.434.

the girls Katerina Ivanova, he learned grammar and religion, but language emphatically bears his imprint pattern visible to the Gospel[27].

"Orator" proclaims that the Lord will forgive sinners calibres him "and has to judge all and has to forgive good humans and the wicked humans, and wise and humbles ... But when you will end up with everyone when you speak to me: Let will tells, come along! Let drunkards, let incapable, let shameless. Then we all go without ashamed, and we stand before him. He will say too: Some pigs that are! Beast gave her face and put his seal upon you, but intimates and you. Then say wise, learned: Lord of the get them? He will say too: I receive, wise, I receive, scholars, because none of them was not deemed worthy of it. And will reach out to us ... and we fall before him and cry ... and we mean everything! When we understand all! ... Everyone will understand.... Lord, thy kingdom come!"[28]

Although Dostoevsky in his novel inclined to apocatastasis theological doctrine, *the parable of Lazarus and the Rich Man* reveals just the opposite, man will inherit what he deserves according to his actions, because God is right.

II. Penitence and remission - *Resurrection of Lazarus*

This raid biblical intertextuality field has its center, the episode where Sonia reads young Rakolnikov wonder *Resurrection of Lazarus* of Bethany. Young Raskolnikov is the main character of the novel submitted to analysis. Natural question arises, why he chose for his novels Dostoyevsky young people? The answer to this interrogation is given by philosopher Nichifor Crainic "with preference Dostoevsky's heroes are young: and especially students, because Dostoevsky is troubled, tormented by a vision of a better future humanity than that which the experience, it was natural that to see the realization of this future humanity, chiefly by youth that rises"[29]. The young is also Lazarus in the Gospel.

The indicate fragment *Resurrection of Lazarus* represent resurrection and penitence a soul persecuted by their remorse after the crime. Immediately after reading this passage is a change of register, from punishment as a result of the crime is going to remission the act perfect of penitence.

The entire chapter of the novel devoted to this incursion Bible is one of rebirth, hope, the evidence stands and location of out the action. "It was a house with two floors, old and green"[30]. The green color symbolizes just the life, hope, promise, faith, these being the virtues that keep them awake consciousness Raskolnikov's moral conscience coming up "from the depths of essence, as an emphatic protest against the evil that committed"[31].

Since the incipit of this fragment we are dealing with a first form of rationalistic individualism personified in the hero Raskolnikov. This attitude comes out when it he speaks Sonia with several questions regarding her relationship with divinity: "You pray so much to God?" "What makes God for you?"[32] Philosopher Nichifor Crainic gives a conclusions: "Dostoevsky is irrational. Dostoevsky does not believe in rationality. Something more,

[27] Dostoievski,15-31.
[28] Dostoievski, 27.
[29] Crainic,. 111.
[30] Feodor M. Dostoievski, *Crimă şi pedeapsă*, translate by Antoaneta Liliana Oltean (Bucharest: Adevarul Holding, 2011) 355.
[31] Crainic, 116.
[32] Dostoievski, 365.

Dostoevsky believed that rationality, arbitrary human freedom, is the source of that start murders, suicides.... follies of men. The remedy is to return to the primary meaning of life, so divine love, love in the freedom gracious. For rationality is a second order is value secondary. Love is the primary value, essential, but rationality is value secondary, a negligible value"[33].

A very special episode, perhaps the most excited of all literature, there is the moment when "two guys miserable, a prostitute and killer are bent toward the Gospel". This is when the Raskolnikov "is gradually destroys the last remnant of the great pride of rationalism which led to murder". Nichifor Crainic concludes "It's a great first step which this man makes the moral regeneration"[34].

The moment of the Bible lecture is the moment penitence, the sin awareness, the desire of reformation and forgiveness. The forgiveness takes place after the resurrection, after retrieving lost self. "Resurrection as a divine miracle, realizes a denial of the reality of death and also of all the wounds which the destiny their causes its victims"[35].

Not accidentally Christ their assigned apostles the power of forgiven sins after his resurrection[36].

The vanity is the main factor causing the Raskolnikov to commit murder, "I wanted to be Napoleon and why I killed"[37]. "Napoleon is the obsession of every moment of Rodion Raskolnikov", in this obsession borns in this character rational individualism, in contrast to the social environment to which it belongs. Raskolnikov has "a diabolical pride regarding the will of affirming individual power"[38]. Where does the miracle appear? In the moment of the reading the Gospel passage, Raskolnikov finds positive spontaneous sense of solidarity, murder appears in brackets made.

The whole drama of the hero dostoevskian does not end there, he wants to confess his crime Sonie, but an postponed. No fear of punishment stops him, but lack of dignity. After the time of the crime, the courage converted into pity and compassion towards the person which he loves, "pity is Raskolnikov's failure"[39].

Conclusions

The Bible inserts Dostoevsky wants among others awakening an interest in the reader to read the Scriptures, because in them the human can find the key to his moral perfection.

Through reading Dostoevsky's works we conclude that Bible is a source generator by literature.

Bibliography

*** *Biblia sau Sfânta Scriptura*. Bucharest: IBMBOR, 2001.
Bahtin, Mihail. *Problemele poeticii lui Dostoievski*. Bucharest: Univers, 1970.

[33] Crainic, 107.
[34] Crainic,116.
[35] Ion Mânzat, *Psihologia creştină a adâncurilor. F.M. Dostoievski contra S. Freud.*(Bucharest: Enciclopedic Gold, 2009), 173.
[36] Ioan 20, 22, *Biblia sau Sfânta Scriptură* (Bucharest: IBMBOR, 2001), 1581.
[37] Dostoievski, 262.
[38] Crainic, 112.
[39] Cristea, 595.

Berdiaev, Nicolae. *Filosofia lui Dostoievski*. Iaşi: Institutul European, 1992.
Crainic, Nichifor. *Dostoievski şi creştinismul rus.* Bucharest: Anastasia, 1998.
Cristea, Valeriu. *Dicţionarul personajelor lui Dostoievski*, Iasi: Polirom, 2007.
Dostoievski, Feodor M. *Crima şi pedeapsă*. Translated by Adriana Liciu. Iasi: Polirom, 2011.
Dostoievski, Feodor M. *Crimă şi pedeapsă*. Translated by Antoaneta Liliana Oltean, Bucharest: Adevărul Holding, 2011.
Ianoşi, Ion. *Dostoievski. Tragedia subteranei*. Bucharest: Fundaţia Culturala Ideea Europeană, 2004.
Iftime, Andreea-Oana. „Intertextul biblic în Idiotul." *Constelaţii ieşene*, IV, 1 (13), (2009).
Jeremias, Joachim. *Parabolele lui Iisus*. Translated by Calinic Dumitriu, Vasile Mihoc şi Ştefan Matei. Bucharest: Anastasia 2000.
Kovacs, Albert. *Poetica lui Dostoievski*. Bucharest: Univers, 1987.
Mânzat, Ion. *Psihologia creştină a adâncurilor. F.M. Dostoievski contra S. Freud.* Bucharest: Univers Enciclopedic Gold, 2009.
Pleşu, Andrei. *Parabolele lui Iisus. Adevărul ca poveste*. Bucharest: Humanitas, 2012.
Tofană, Stelian. *Introducere în Studiul Noului Testament. Evangheliile după Luca şi Ioan*, vol. III. Cluj Napoca: Presa Univerisitară Clujeană, 2001.

MIRCEA NEDELCIU – UNDER THE MAGNIFYING GLASS OF THE SECURITATE

Ana Valeria GORCEA (STOICA), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The period of the early 70's and late 80's is in the shadow of the romanian communism.
The political and social issues of the time are relevant and essential in the analysis of Mircea Nedelciu's work. In this study we'll follow the way his career is affected by the tentacles of the "Securitate" and we'll see whether he was or wasn't involved in the matter of "It".

Keywords: track, declaration, informer, system, code name.

Contextul istoric, socio–politic şi cultural în care s-a desfăşurat „aventura biografică" a scriitorului Mircea Nedelciu, născut la 12 noiembrie 1950, în comuna Fundulea, județul Călăraşi, pe parcursul celor aproape 49 de ani, până la 12 iulie 1999, a fost, în mare parte, sub auspiciile regimului comunist care i-a marcat devenirea ca om şi prozator.

Pornind de la premisa unui *existențialism dublat*, în perioada anilor '70-'80, putem stabili două ipostaze ale vieții acestuia, un traseu al existențialismului *de suprafață* presărat de oameni, locuri, întâmplări şi ocupații ce au conturat portretul cunoscut al scriitorului, traseu dublat, nu de unul de „profunzime", cât de unul al informărilor, al hârtiilor, secret, în care viața acestuia, comportamentul său şi relațiile avute cu cei din jurul său au fost urmărite, notate, surprinse cu lux de amănunte de către persoane „atente", cu o vigilență a detaliului dusă, uneori, la extrem. Se desprinde un alt portret al acestuia ce se scrie *sub lupa* Securității.

Se impune întrebarea, dacă Mircea Nedelciu a colaborat cu Securitatea, dacă a fost un informator al acesteia. Dacă da, de ce? Dacă nu, cum a reuşit să scape tentaculelor acesteia, în timp ce avea ocupații ce erau în atenția organelor de Securitate?

În prezenta lucrare, aducem în discuție drumul sinuos al dosarelor de fond rețea, ce cuprind note informative, rapoarte, care se leagă într-un puzzle al unei lumi „subterane", ajunsă astăzi desecretizată.

În Arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității (A.C.N.S.A.S.) există două dosare pe numele lui Mircea Nedelciu, ce cuprind informații referitoare la două etape diferite din viața acestuia. Acesta apare în evidențele securității cu un prim dosar personal, având nume de cod „Nicky", deschis la data de 22 noiembrie 1976 şi închis la data de 13 septembrie 1979, realizat în perioada în care Mircea Nedelciu era ghid colaborator ONT (Oficiul Național pentru Turism) Carpați. Al doilea dosar aflat în evidența organelor statului, deschis la data de 11 iunie 1986, având nume de cod „Matei", este „pe problema «artă-cultură»"[1] şi este închis la data de 28 martie 1987.

[1] A.C.N.S.A.S, fond Rețea, dosar nr. 075594, fila 3.

1. *Nume de cod* „Nicky”

Dosarul personal al colaboratorului „Nicky”, R368043, conține 61 de file şi relevă informări date de diverse surse şi rapoarte întocmite de persoanele desemnate cu supravegherea acestuia dintre organelor securității, începând din data de 27 aprilie 1975. Prozatorul Mircea Nedelciu intră în atenția organelor statului datorită ocupației pe care o are în acea perioadă, şi anume, ghid interpret la ONT Carpați, fiind un bun cunoscător şi vorbitor al limbii franceze. Motivul închiderii acestui dosar este schimbarea ocupației, acesta obținând un post de profesor de limba franceză, în comuna Gurbăneşti, din județul Ilfov, la care s-a prezentat începând cu 15 septembrie 1976[2].

În urma studierii dosarului, am identificat trei zone de interes. Informările şi rapoartele arată, mai întâi, intenția Securității de a-l recruta ca şi colaborator. În acest sens, există mai multe surse ce îi urmăresc activitatea ca ghid interpret la ONT Carpați. Apoi, sunt notele informative prin care este prezentată apariția unui grec, prieten sau logodnic al surorii sale, Georgeta Nedelciu, şi legătura acestuia cu Mircea Nedelciu, fapt ce nu va rămâne fără consecințe. O a treia situație urmărită în seria de note informative, este legată de intenția lui Mircea Nedelciu de a pleca în Belgia, pentru studierea limbii olandeze, dialectul flamand, în perioada februarie – aprilie 1976.

Demersul de a fi atras în colaborarea organelor securității, începe cu cele opt note informative date de surse diferite, în perioada 27 IV 1975 – 8 XI 1975, de unde se pot remarca *mişcările* lui din această perioadă, date biografice ştiute de fiecare sursă în parte şi, implicit, o caracterizare a acestuia, fiind evidențiate, atât trăsături pozitive, cât şi o serie de trăsături negative ale acestuia.

Astfel, sursa *„Eugen”,* casa *„Iancu”,* în data de 27 IV 1975, scrie o „NOTĂ”[3], „în legătură cu Mircea Nedelciu care în perioada sporturilor de iarnă a îndeplinit activitatea de ghid integrat în cadrul programului cu turiştii prin firmele Belgian Ultremoutes, UTB, Airtour din hotelul Carpați – Braşov”[4], interesul informării fiind în legătură cu activitatea din Poiana Braşov a ghidului ONT de unde sursa a putut să remarce „seriozitatea în muncă, modestia acestuia şi, în general calitățile în marea majoritate pozitive.”[5]

„Petrescu”, casa „Bălcescu”, din data de 23 VI 1975, cu *NOTĂ privind pe numitul Nedelciu Mircea*[6], este următoarea sursă care oferă o scurtă caracterizare a celui vizat, prezentându-l „delicat şi plin de atenție față de turişti, cu multă disponibilitate de adaptare la aproape orice tip de program, bun cunoscător al mentalității turistice diferențiate […] deci cu un variat bagaj lingvistic şi cu o canava de cultură generală, proporționată.”[7] Raporturile cu colegii de muncă sunt, de asemenea, prezentate, fiind evidențiate câteva aspecte negative: „este un spirit cooperativ deschis, păcat însă că nu întotdeauna de aceeaşi calitate: se pare că uneori, lăsîndu-se dominat de accese de nervi, imprimă o distanță între el şi ceilalți, de scurt interval însă şi pe care o regretă aproape imediat.”[8]

[2] A.C.N.S.A.S, fond Rețea, dosar nr. 368043, filele 33-34.
[3] Idem, fila 1.
[4] Ibidem
[5] Ibidem
[6] Idem, fila 2.
[7] Ibidem
[8] Ibidem

Sursa următoare, *„Vasilescu", casa „Bălcescu"*, din data de 1 VII 1975, întocmeşte o *Notă privind pe numitul Nedelciu Mircea*[9] prin care prezintă câteva aspecte pozitive despre activitatea acestuia: „este un ghid care tratează cu seriozitate toate problemele."[10] Sursa sesizează o reclamaţie la adresa ghidului: „la începutul sezonului a avut un incident la recepţia hotelului Amfiteatru: a avut o ieşire necuviinciasă la adresa personalului de la recepţie, fapt pentru care s-a dat schimbarea lui. S-a revenit însă şi Nedelciu continuă să lucreze la Olimp. Nu s-a primit nici o altă reclamaţie la adresa ghidului Nedelciu Mircea."[11] În notele informative date de către sursa *„ANI"*[12]*, Casa „Diana",* în data de 17 X 1975, sursa *„Marga"*[13] în data de 24 oct. 1975 şi sursa *„Mihaela"*[14] în informarea sa din 24 oct. 1975, Mircea Nedelciu este prezentat în acelaşi ton pozitiv, ca persoană demnă de încredere, liniştită, ce respectă regulile. În aceeaşi notă, se prezintă şi următoarea informare a sursei *„Narcisa"*, din data de 8 XI 1975, *NEDELCIU MIRCEA*[15], sursa are o singură nelămurire în privinţa acestuia, şi anume, „de ce Nedelciu Mircea nu are undeva un serviciu permanent, studiile pe care le are permiţîndu-i să-şi găsească un loc de muncă destul de bun."[16]

Intenţia organelor securităţii, scrisă ulterior pe toate notele prezentate, este: „NB. NEDELCIU MIRCEA – se află în atenţia noastră fiind luat în studiu în vederea atragerii la colaborare cu organele nostre."[17] Toate sursele prezentate sunt sfătuite să păstreze legătura cu acesta şi să se apropie de el.

La data de 21 X 1975, este întocmit un *Raport privind modul cum a decurs contactarea numitului NEDELCIU MIRCEA – ghid ONT Carpaţi*[18], prin care se prezintă prima discuţie cu acesta, având intenţia de a-l recruta. I se cere să dea informaţii despre turişti: ce relaţii au, cu cine, dacă lipsesc de la programele turistice, dacă se interesează de anumite persoane sau obiective din ţară. Persona care a întocmit raportul, aceeaşi care are însemnările pe notele anterioare, crede că se poate colabora cu el. Materialul cu titlul AUTOBIOGRAFIE[19], nedatat, pare a fi în continuarea deciziei organelor statului de a-l avea drept colaborator, acest fapt fiind indicat şi de materialele care urmează.

În urma autobiografiei, la data de 23 octombrie 1985, urmează un *Raport cu propuneri de recturare în calitate de colaborator a numitului NEDELCIU MIRCEA*[20]. Sunt prezentate aceleaşi date regăsite în materialul precedent, se insistă, în special, pe activitatea de ghid, enumerându-se persoane străine cu care Mircea Nedelciu intră în contact. Aprobarea recrutării lui Mircea Nedelciu este primită la data de 28 octombrie 1985. La data de 29 X 1975[21], figurează raportul în care este detaliată întâlnirea cu Mircea Nedelciu, prin care acesta, acceptând să colaboreze cu organele statului, primeşte *numele conspirativ „Nicky"*. Raportul

[9] Idem, fila 3.
[10] Ibidem
[11] Ibidem
[12] Idem, fila 4.
[13] Idem, fila 7.
[14] Idem, fila 8.
[15] Idem, fila 9.
[16] Ibidem
[17] Idem, fila 8.
[18] Idem, fila 5.
[19] Idem, fila 52.
[20] Idem, filele 53-54.
[21] Idem, fila 54, verso.

este aprobat în data de 30 octombrie 1975. Această aprobare este desăvârşită o dată cu *Angajamentul scriitorului față de organele de securitate*[22] prin care susține că va sprijini „în mod secret şi organizat, organele de securitate în activitatea pe care o desfăşoară pentru prevenirea, descoperirea şi lichidarea infracțiunilor îndreptate împotriva activității statului şi a oricăror altor infracțiuni. […] Deasemenea mă angajez să nu divulg nimic nimănui indiferent de gradul de rudenie sau de tipul relației şi să păstrez secretul colaborării cu organelor de securitate."[23]

A doua linie de informări şi rapoarte se referă la intenția lui Mircea Nedelciu de a pleca timp de trei luni în Belgia pentru studierea limbii olandeze, dialectul flamand, în perioada februarie – aprilie 1976. În urma răspunsului la *Cererea de investigații*[24] din data de 4 II 1976 de către direcția I.J. Ilfov, către Ministerul de Interne, pe tema „Călătorul" în care se prezintă informațiile solicitate din dosarul tatălui său[25], NEDELCIU ŞTEFAN, cunoscut la problema legionară ca fost membru, despre Mircea Nedelciu este specificat că după facultate a venit în comună foarte rar. Însă „a fost văzut venind la domiciliul părinților cu maşini străine de la Constanța unde el a lucrat ca Ghid ONT şi din unele discuții cu tatăl lui avea o cetățeancă străină cu care era în relații de prietenie. Cu care intenționa să se căsătorească. […] a avut relații cu diferite femei străine, şi faptul că acesta este foarte îndepărtat de familie de părinți care a insistat să vină ca profesor de limba franceză la liceul agricol Fundulea sau Brăneşti ca să fie lîngă părinți acesta a refuzat ne mai dînd nici o atenție părinților. Este suspect de a rămîne în străinătate şi nu se poate garanta că acesta mai vine în țară după plecare."[26] După următoarele două *Note*[27], de la sursa *„ANCA",* la data de 13 februarie 1976 şi 20 II 1976, această situație este finalizată: „*Nedelciu Mircea este în atenția B.I. Se va renunța la deplasarea acestuia în Belgia nefiind un element pe deplin cunoscut şi verificat."*[28]

A treia linie de interes a informărilor este cea legată de apariția grecului de cetățenie română, în perioada sporturilor de iarnă, la Braşov, alături de Mircea Nedelciu. Fac referire la acest moment sursa *„ANCA",* în a doua *Notă*[29], din data de 20 II 1976, sursa „*MARGA"*[30], în data de 15 II 1976, iar în data de 21 II 1976, apare un Raport[31] făcut de Mircea Nedelciu în care dă detalii despre întâlnirea cu grecul, dormitul din Poiana Braşov, călătoria cu trenul împreună cu acesta, fiind chemat, în această problemă, la Bucureşti de către tovarăşa Drăghici Magdalena, şi, pe care nu l-a mai întâlnit apoi. În legătură cu relația dintre grec şi Georgeta Nedelciu, sora lui Mircea Nedelciu, mai există câteva informări a unor cunoscuți comuni, ce fac referire la cei doi frați. Mai întâi, în data de 27 II 1976, sursa „OPREA" scrie o *NOTĂ*[32] informativă în care concluzia acestuia despre convingerile politice ale lui Mircea Nedelciu „sunt departe de a face din el un bun comunist."[33] Şi următoarea sursă, *„LUCESCU",* are

[22] Idem, fila 55.
[23] Ibidem
[24] Idem, fila 6.
[25] A.C.N.S.A.S, fond Informativ, dosar nr. 376104, vol. 2, fila 21.
[26] A.C.N.S.A.S, fond Rețea, dosar nr. 368043, fila 6.
[27] Idem, filele 17-18.
[28] Idem, fila 18.
[29] Ibidem
[30] Idem, fila 21.
[31] Idem, filele 19-20.
[32] Idem, filele 30-32.
[33] Ibidem

detalii despre cei doi frați Nedelciu, în *NOTA*[34] din data de 15 III '76, concluzionând că acesta „este caracterizat ca neserios, datorită relațiilor pe care le are cu turistele. Din aceste motive i s-a refuzat şi angajarea permanentă la ONT."[35] În urma apariției grecului şi a scandalului din cauza acestuia, se intenționează să se discute cu Mircea Nedelciu şi, apoi, se va decide „dacă va mai fi folosit ca ghid"[36].

Despre activitatea şi comportamentul său în cadrul ONT, sunt o serie de alte note informative. Vom prezenta succint o parte dintre ele, scopul fiind acela de a remarca diferențele de opinie: sursa *„MARGA",* în data de 15 II 1976, după două luni de colaborare cu ONT Carpați, surprinde câteva aspecte pozitive, însă consemnează că „are şi părți negative: este foarte influențabil şi din câte a putut constata sursa ghidul POP EMILIAN are o influență foarte negativă asupra sa. Rezultatul întîlnirii cu Pop E. este întîrziere la programe, neprezentare la discuțiile colective şi mai ales aspectul neîngrijit al ținutei vestrimentare."[37] Despre ținuta acestuia în cadrul ONT consemnează şi *inf. Monica* în *Nota*[38] din data de 19. 05.1976: „În comportamentul său sunt lucruri necorespunzătoare unui ghid. Atît ca ținută esterioară *[SIC!]* (îmbrăcăminte neglijentă, țigara în colțul gurii, traversînd holul hotelului...). În contactul cu colaboratorii, o atitudine nepotrivită, arogantă. Cu turiştii ştia să fie amabil însă nu generaliza ci îşi fixa anumite prietenii, în special cu fete tinere. În îndeplinirea SARCINILOR CE-I REVENEAU ERA NEGLIJENT."[39] În *Nota*[40] următoare, dată de sursa *„ANI"* din data de 28 V 1976, prezintă calitățile pe care le-a remarcat: „A avut rezultate bune şi chiar foarte bune în munca de ghid. Nu a avut niciodată reclamații din partea turiştilor sau a colegilor de la Serv. de Relații."[41] sau „Este un băiat bun, nu ştiu să fi ridicat probleme de nici un fel în munca lui cu cetățenii străini. Este serios în orice acțiune pe care o desfăşoară."[42]

În *Nota*[43] din data de 27.09.1976 apare că „la data de 26.09.1976, colaboratorul „Nicky" este anunțat că va ține legătura cu un al ofițer. În acest sens, […] s-a stabilit ca ofițerul ce va merge la el, să se prezinte cu parola: VIN DIN PARTEA TOV. DORINA din BUCUREŞTI."[44] Din data de 20.03.1979, este un *Raport*[45] întocmit de către Insp. Jud. Ilfov în care apare că „În perioada martie 1977 – iunie 1978 sursa „Nicky" a fost folosită de către Dir. a III-a – Serv. VII deoarece a renunțat să mai profeseze meseria de învățător în com. Gurbăneşti. Ulterior nu a mai putut fi contactat deoarece îşi petrece marea majoritate a timpului în Bucureşti, necunoscîndu-se exact adresa sa din capitală, nici locul de muncă."[46] Propunerea de renunțare la informatorul „Nicky" a fost aprobată de către două persoane diferite, la următoarele date: 14.08.1979 şi 15.08.1979[47]. În data de 2 feb. 1978, *Inspectoratul*

[34] Idem, fila 23.
[35] Ibidem
[36] Idem, fila 21.
[37] Ibidem
[38] Idem, fila 26.
[39] Ibidem
[40] Idem, fila 24.
[41] Ibidem
[42] Ibidem
[43] Idem, fila 35.
[44] Ibidem
[45] Idem, fila 50.
[46] Ibidem
[47] Idem, fila 58.

Județean Ilfov primeşte de la *Ministerul de interne, I.M.B. Securitate*, o adresă[48] prin care sunt anunțate trei declarații[49], copii, ale numitei CEAUŞESCU FLORENTINA despre Nedelciu Mircea. Declarațiile sunt luate de la persoana amintită cu mai multă vreme în urmă, apărând la acest dosar doar în 1978 şi se referă atât la perioada în care aceasta a urmat cursurile facultății, perioadă ce a coincis cu anii în care Mircea Nedelciu a urmat cursurile Facultății de Filologie, de la Universitatea Bucureşti, cât şi la înființarea şi manifestarea grupului „Noii", la care nu a aderat „din motivul următor: ceea ce programau ei drept poezie adevărată era rupt de realitățile româneşti şi aveau o oarecare afinitate de idei cu grupuri occidentale, de genul „TEL QUEL". Din acest grup făceau parte Ioan Flora, Mircea Nedelciu, George Crăciun, Ion Iova."[50] În cea de-a treia declarație, persoana amintită mai notează despre „Mircea Nedelciu – prozator, a lucrat o vreme la O.N.T., primind o bursă de studii la Bruxelles (care se pare i-a fost retrasă), profesor suplinitor în prezent în satul natal. E posibil să facă parte din cadrele securității – absolvent 1973."[51]

2. *Nume conspirativ* „Matei"

Al doilea dosar care este pe numele lui Mircea Nedelciu cuprinde 18 materiale, cu un număr de 23 de file, conform *Opisului materialelor aflate în dosar*[52]. Acesta începe în data de 18 februarie 1985 şi se încheie în data de 28 martie 1987. Dacă dosarul anterior, cu număr R368043, a fost axat pe informațiile obținute din cadrul ONT – relații cu persoane străine, prezentul dosar, cu numărul R075594, se referă la problema „artă şi cultură"[53]. Interesul organelor securității statului, pentru a-l avea drept informator pe Mircea Nedelciu, are legătură, din nou, cu ocupația pe care o are în acel moment, de librar la librăria editurii „Cartea Românească", conform *RAPORT-ului cu propuneri de recrutare în calitate de informator a numitului NEDELCIU MIRCEA*[54] din data de 19.10.1985, întocmit la Departamentul Securității Statului, Securitatea Municipiului Bucureşti:

> „În mediul literar-artistic ne confruntăm cu probleme multiple şi complexe din punct de vedere al implicațiilor lor generate de atitudinea şi preocupările necorespunzătoare ale unor scriitori care se manifestă negativ la adresa politicii culturale a partidului şi statului nostru, redactează scrieri cu conținut interpretabil, întrețin legături neoficiale cu cetățeni străini sau în rîndul emigrației reacționare.
> De asemenea, ca urmare a influențelor negative, o serie de probleme au fost şi sunt create unii scriitori tineri, între care MIRCEA DINESCU, BOGDAN LEFTER, STELIAN TĂNASE, MARIANA MARIN şi alți membri ai fostului cenaclu condus de NICOLAE MANOLESCU, ale căror fapte au constituit obiectul unor măsuri de securitate."[55]

[48] Idem, fila 39.
[49] Idem, filele 40-49.
[50] Idem, filele 40-42.
[51] Idem, filele 46-49.
[52] A.C.N.S.A.S, fond Rețea, dosar nr. 075594, fila 1.
[53] Idem, fila 3 verso.
[54] Idem, filele 2-3.
[55] Ibidem

Până a se întocmi acest raport, la data de 18 feb. 1985, M.I. (Ministerul de Interne) transmite un răspuns la o *Adresă*[56] (122/D.L./00299 din 26.01.1985, n.m.) a Securității Municipiului Bucureşti, prin care sunt prezentate date despre Mircea Nedelciu, acest fiind analizat, inclusiv cum se comportă în locuința sa, apoi este prezentată familia, la acea dată fiind căsătorit şi locuind în Bucureşti împreună cu socrii săi, şi, nu în ultimul rând, se insistă pe activitatea sa literară, având la activ trei volume de proză scurtă şi un roman care au impus prozei româneşti un drum al actualității. Familia soției acestuia interesează pentru rudele ce sunt stabilite în America, socrul său ce „a fost lector la Academia „Şt. Gheorghiu", membru P.C.R., care pînă în urmă cu 10 ani a fost ministru adjunct la Ministerul Turismului"[57] şi familia cumnatului său „ce a solicitat plecarea definitivă din țară şi stabilirea în S.U.A., după cum rezultă din adresa SMB-150/L.S./ 002548 din 02.08.1984."[58] În materialul prezentat, ca şi în majoritatea celorlalte, sunt anumite rânduri subliniate de către persoana din cadrul organelor statului responsabilă cu persoana raportată.

Urmează apoi, o *Nota – raport*[59], dată de sursa *„Relu"* şi înregistrată la data de 25.03.1985, ce se doreşte a fi exploatată „pentru acordarea avizului întrucît a solicitat plecarea temporară în Italia."[60] Sursa îl prezintă pe Mircea Nedelciu, librar la librăria editurii „Cartea Românească", ca fiind o persoană serioasă. În *RAPORTUL*[61] întocmit de cpt. Florea Lucian din data de 09.05.1985, acesta prezintă discuția avută în data de 26.04 1985 cu D.R. Popescu, preşedintele Uniunii Scriitorilor, despre Mircea Nedelciu, acesta garantând pentru prozator şi amintind de acordurile dintre cele două țări, România şi Italia, pe plan cultural. D.R. Popescu îl cunoaşte personal pe Mircea Nedelciu şi îl caracterizează „ca un tînăr scriitor foarte talentat, serios, aflat în plin proces de afirmare (...) a primit premiul U.T.C. pe anul 1983."[62] În urma acestei discuții, la data de 10.05.1985, se aprobă *RAPORTUL cu propunere de avizare pozitivă a cererii de plecare temporară în Italia a numitului NEDELCIU MIRCEA*[63]. *Raportul*[64] din 22.06.1985 prezintă cum este contactat Mircea Nedelciu în vederea „prelucrării contrainformative"[65] în vederea plecării. Excursia de studii întreprinsă în Italia în luna iulie 1985 cu bursa oferită de guvernul italian, este prezentată de către Mircea Nedelciu într-o *Notă informativă*[66], din 27.10.1985, acesta neconsiderând a fi fost o vizită utilă întăririi relațiilor dintre cele două țări, cât un câştig personal. Sursa *„Prodan"*, în NOTA[67] din 3.10.1985, susține că „Mircea Nedelciu este unul dintre bunii prozatori tineri, afirmat cu mijloace proprii mai degrabă decît de către critică. […] Ei, acolo la librărie şi în particular, sînt un grup, care se ştiu unii cu alții. De exemplu, Agopian ştia că Nedelciu a terminat, recent, romanul.

[56] Idem, fila 5.
[57] Ibidem
[58] Ibidem
[59] Idem, fila 6.
[60] Ibidem
[61] Idem, fila 7.
[62] Ibidem
[63] Idem, filele 8-9.
[64] Idem, fila 13.
[65] Ibidem
[66] Idem, filele 16-17.
[67] Idem, fila 14.

Asemenea comunicări cred că are cu Florin Iaru, Nicolae Iliescu şi alţi cîţiva, ce pot fi văzuţi în librărie sau în magazia editurii."[68]

La data de 22.10.1985, este luat *ANGAJAMENTUL*[69] lui Mircea Nedelciu, în faţa a două persoane prin care: „Subsemnatul, Mircea Nedelciu, mă oblig să păstrez asupra discuţiilor purtate cu organul de securitate şi în conformitate cu prevederile legii să respect indicaţiile date."[70]

În urma acestui angajament, în data de 23.10.1985, la Departamentul Securităţii Statului, Securitatea Munic. Bucureşti se întocmeşte următorul *RAPORT cu propuneri de înregistrare în calitate de informator a numitului NEDELCIU MIRCEA*[71], aprobat „pentru a preveni fapte de natură a afecta climatul politic din mediul literar-artistic."[72] Se constată în acest raport că Mircea Nedelciu a dovedit solicitudine şi a acceptat colaborarea în mod secret şi organizat: „I s-a luat angajamentul scris privind păstrarea secretului colaborării cu noi şi a fost instruit cu probleme generale ce prezintă interes din punct de vedere al securităţii statului, stabilindu-i-se totodată linia de conduită. Pentru perioada imediat următoare a primit sarcini concrete pe lîngă numiţii BOGDAN LEFTER şi MARIANA MARIN, lucraţi prin d.v.i. Faţă de cele raportate rugăm a se aproba înregistrarea la B.I.D. a numitului NEDELCIU MIRCEA ca informator la problema «artă-cultură»."[73]

De remarcat este, de asemenea, şi adresa din data de 11.12.1986, de la Inspectoratul Judeţean Timiş al Ministerului de Interne, Serviciul I/A *Către, Ministerul de Interne – Direcţia I – Bucureşti – Serviciul V*[74] prin care se raportează despre activitatea lui Mircea Nedelciu, Mircea Mihăieş şi Adriana Babeţi în vederea scrierii romanului „Femeia în roşu", pe care vor să-l publice la Editura „Militară", unde Mircea Nedelciu avea reţinută poziţie în planul editorial:

> „… prozatorul Mircea Nedelciu din Bucureşti, împreună cu criticul literar Mihăieş Mircea şi Adriana Simlovici-Babeţi – redactori la revista „Orizont", elemente active în aşa zisa „Generaţie '80" de scriitori textualişti, s-au întîlnit în luna iulie 1986 la Timişoara unde au conceput un roman – colaj despre gangsterul american John Dillinger şi amanta acestuia Anna Sage (la naştere Ana Cumpănaş din Lunga-Comloşu Mare, judeţul Timiş). În cadrul unei şedinţe a Cenaculului literar al Asociaţiei Scriitorilor din Timişoara, din luna noiembrie, cei trei au citit fragmente din lucrare, precum şi introducerea care prefaţează proza, în care prezintă greutăţile întîmpinate în documentare, în special cele legate de aprobarea accesului în zone de frontieră unde este situată localitatea LUNGA, atitudinea organelor de grăniceri, precum şi impresiile culese cu prilejul «descoperirii unor imobile părăsite, cu uşi şi geamuri bătute în cuie», foste proprietăţi a cetăţenilor germani emigranţi în Occident. […] manuscrisul fiind acceptat pentru publicare. […] Avînd în vedere problematica abordată de acest manuscris, rugăm a se verifica la Editura Militară existenţa acesteia, problemele de ordin politic pe care le ridică şi prevenirea editării unei asemenea cărţi."[75]

[68] Ibidem
[69] Idem, fila 15.
[70] Ibidem
[71] Idem, fila 4.
[72] Ibidem
[73] Ibidem
[74] Idem, filele 21-22.
[75] Ibidem

Materialul este semnat de şeful securității, Colonel Cristescu Ion şi şeful serviciului I/ A, Maior Radu Tinu. Mai jos este completat cu pixul, cu data de 18.12.1986: „Din discuțiile purtate cu relația operativă „Potra" de la editura Militară care a lecturat manuscrisul, nu rezultă ca acesta să ridice probleme de conținut."[76] Cu toate acestea, romanul nu a fost publicat decât după 1989, mai exact, în anul 1990 la Editura Cartea Românească. Ultimul material al acestui dosar, cu data de 28.03.1987, de la Ministerul de Interne, Departamentul Securității Statului, Direcția I, cuprinde *Raportul cu propuneri de excludere din rețeaua informativă a informatorului „MATEI"*[77]. Motivele acestei măsuri:

> „Informatorul „MATEI" a fost recrutat la 22 octombrie 1985 de Securitatea municipiului Bucureşti în problema «artă-cultură» în scopul realizării unor sarcini de supraveghere informativă în domeniul creației literare. La data de 11.06.1986 a fost preluat de către mine (cpt. Florea Lucian, n.m.) de la Direcția I. Datorită unor nemulțumiri personale în legătură cu locul de muncă care [SIC!] îl are – librar la editura „Cartea Românească", ce s-au accentuat în urma rezultatului negativ al demersurilor făcute de a-şi găsi un alt serviciu, aportul său în munca informativă a fost nesatisfăcător. Astfel, s-a eschivat să rezolve sarcinile trasate, nu a furnizat informații scrise, iar datele relatate verbal s-au referit la aspecte notorii din viața literară lipsite de semnificație ori interes operativ. Față de cele raportate propun a se aproba excluderea din rețeaua informativă a celui în cauză pentru aport necorespunzător şi clasarea dosarului personal la C.I.D."[78]

Excluderea este aprobată la data de 28.03.1987, adică, în aceeaşi zi în care a fost făcut raportul.

Concluzionând, considerăm că materialele prezentate din documentele secrete ale securității, specifice represiunii fenomenului totalitar, sunt o mostră prin care am putut observa atât modalități de cenzură, de urmărire, de ascultare a convorbirilor telefonice, filaje, cât şi de dirijare a informatorilor şi atribuțiile unor direcții şi servicii implicate în menținerea regimului comunist, toate acestea răsfrânse asupra personajului central, Mircea Nedelciu, evidențiind aspectul senzațional şi autentic al vieții acestuia.

Bibliografie de referință

Arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității (A.C.N.S.A.S), fond Rețea, dosar nr. 368043.
Arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității (A.C.N.S.A.S), fond Rețea, dosar nr. 075594.
Arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității (A.C.N.S.A.S), fond Informativ, dosar nr. 376104, volumul 2.
site-ul http://www.cnsas.ro, consultat la data de 29 noiembrie 2013.

[76] Ibidem
[77] Idem, fila 23.
[78] Ibidem

THE IRRESISTIBLE TEMPTATION: A BRIEF PERSPECTIVE ON THE COMPLEX NATURE OF ISLANDS AS DEPICTED IN A. E. BACONSKY AND MIRCEA ELIADE'S PROSE (*BISERICA NEAGRĂ, ŞARPELE*)

Antonela Laura CORNEA, PhD Candidate, Technical University of Cluj-Napoca – Northern Baia-Mare University Centre

Abstract: Beyond the geographical definition of the island, that of a land surrounded by water, of a smaller size than the continents, in literature, the term encompasses a series of symbols and meanings, as the island is often considered to be a contradictory space, situated somewhere in between two worlds, in between reality and fantasy, a place that embodies a society's dreams, aspirations or, on the contrary, its worst fears. Islands are, therefore, miniature worlds, separated from the main not only by water, but also by the unwritten rules that govern them, worlds that can illustrate anything from the utmost sacrality to the various forms of promiscuity. Perceived by the individual from a double perspective, depending on one's location, islands are usually viewed by outsiders as miraculous places, idyllic retreats, while those exiled or forced by circumstances to live on an island, experience feelings of alienation and isolation. Nevertheless, the specificities of islands as briefly mentioned above, can be encountered not only in the perimeter of the island in the common meaning of the word, but are transferred as well to a series of places that are transformed in island-like or insular spaces. The present paper focuses therefore on the dual nature of the island, using as support A. E. Baconsky's "Biserica neagră" ("The Black Church") and Mircea Eliade's novel "Şarpele" ("The Snake").

Keywords: island, insularity, boundries, refuge, identity.

Commonly defined as a land entirely surrounded by water, of a smaller size than the continents, and often associated with the idea of separation and/or unknown, the island is a highly exploited cultural image, as the entire range of meanings and symbols connected to it have transformed a simple word designating a concrete object into a more abstract concept. This entire process of evolution suffered by the noun in question, can be explained when taking into consideration humankind's fascination with islands. Due mostly to the fact that *the verification of a map was, until very recently, in the absence of images from space, the verification of geography with a „fiction"* (Pinet, Kindle locations: 2966-2967), islands became the ideal alternative to everyday reality, as the mystery and the uncertainty of their existance allowed the human imagination to build replicas of the present. According to Margaret Cohen, *from a landbased perspective, the island appears a prime "empty" space of orientalist discourse, a fresh, untouched realm that can be shaped as it serves the metropolis: to offer a utopian counterpart to its injustices and problems, and/or to be conquered and cultivated to further its aims.* (Cohen: 656) In consequence, this *geography with a fiction* embodies a society's dreams, aspirations or, on the contrary, its worst fears, because its rather ambiguous and undetermined status offers the individual an opportunity to create different versions of reality, often in an attempt to either offer a concrete expression to phobias and obsessions or to compensate for something that is longed for, by creating an imaginary refuge that suddenly becomes more appealing as it is allegedly real. This is why the representations

of islands are extremely variable - the conglomeration of fantastic and real elements that shape the image of the island is what makes them to be percieved as contradictory spaces, situated somewhere in between two worlds, in between reality and fantasy, miniature worlds, separated from the main not only by water, but also by the unwritten rules that govern them, worlds that can illustrate anything from the utmost sacrality to the various forms of promiscuity. In his article *Desfrâu şi sfinţenie. Doi poli ai imaginarului insular*, Lucian Boia discusses, as well, the dual nature of the island, stating that although there can be identified islands that serve as a model of virtue and christian morality, their number is surpassed by those that present themselves as a space of materialized temptations and lack the rigid censorship imposed by civilization, as these offer a sense of complete freedom and open a way of expression for the well-hidden, repressed desires that are unspeakable of, unless attributed to someone else, in this case to exotic people inhabiting even more exotic islands.

Due to the great variety of the insular representations and to their versatile character, classifying islands is a challenging task. Nevertheless, Gilles Deleuze distinguishes between oceanic and continental islands, where the first ones are considered to be the original, essential islands, while the second category consists of accidental or derived islands: *Continental islands serve as a reminder that the sea is on top of the earth, taking advantage of the slightest sagging in the highest structures; oceanic islands, that the earth is still there, under the sea, gathering its strength to punch through to the surface*. (Deleuze: 8) Peter Sloterdijk goes even further, as his theory also deals with the formation of islands, and he discriminates between three types of islands: the absolute islands (space stations), the atmospheric islands, and the anthropogenic islands (human life generating). When discussing the absolute islands, the author gives as examples the submarines and the space stations, stating that the islands of the terrestrial globe are not absolute islands, as they do not move and are restricted to a bi-dimensional surface. The second type of islands, the atmospheric ones, are those that control the environment indoors, such as the central warming systems and air conditioning as some of the simplest, as well as greenhouses, shopping centers or ships. The third type of islands described, the anthropogenic ones, has as attributes the power of self-generating and developing life, especially human life, in specially prepared contexts, and Sloterdijk divides this third type of islands into nine sub-categories: Chirotop (the performance of the human hand, the human action), Phonotop (the vocal sound, the communication between members of a community), Uterotop (a conquered space that aims to expand the area of maternal protection and care), Thermotop (the heat as a matrix for the state of well-being), Erotop, Ergotop (an authority able to generate cooperation in order to improve the life style of a community, through the division of labor or by fighting for the same goal), Alethotop (deals with preserving traditions by establishing a group of people able to learn as guardians), Thanatotop (a place of revelation connected with the ancestors, the dead or the gods of a community), and Nomotop (human cooperation, mutual expectations and the division of labor that lead to a social architecture and a political constitution).

Philippe Walter proposes a different classification of islands, less complex, but more literature-centered, as he differentiates between three types of islands in his article *Les iles mythiques de l'autre monde dans „La navigation de la barque de Maelduin", texte irlandais du XIIe siècle*. The first category of islands that the author presents is that of *l'île fortunée* (the

blessed island), a space where nature caters to every need of the individuals, who do not have to work in order to survive: *C'est toujours un lieu qui ignore les contraintes du travail agricole. Il s'agit d'un lieu où les fruits poussent d'eux-même, sans aucune intervention humaine, et ils où se régénèrent aussitôt qu'ils ont été cueillis*. (Walter: 44) The next type of islands is *l'île, royaume des ogres* (the ogres' kingdom) and this is a space populated with grotesque creatures with either peaceful or agressive intentions, a space in which everything tends to be upside down as images appear to be deformed and often difficult to recognise. *L'île magique* or the magical island is the last type of islands discussed by Walter: *Cet anti-monde libéré des contraintes du travail et de la nature représente l'utopie à l'état pur. Même si l'évocation de cet eldorado, pays où coule le lait et le miel, épouse à merveille les habitudes de l'Eglise, elle garde les traits de l'antique paradis païen où des charmes magiques semblent agir en permanence.* (Walter: 52) The magical island is equivalent to a place that lacks any form of restrictions, a spiritualized place where miraculous transformations are possible. Inspite of the obvious differences, what all these places have in common is their enclosed and self-sufficient character, as well as the massive impact they have on the lives of those who willingly or by chance inhabit them. There is an undeniable connection between the individual and the space one inhabits, and according to Bachelard, the indivdual that inhabits a place, also modifies its limits and its reality through one's specific perceptions, thoughts, and memories to the point where the individual and the inhabited place can hardly be dissociated, as they define each other. Sloterdijk highlights the same idea when addressing Heidegger the question: *When you say Dasein is thrown into the world, where is it thrown?*, so the being is not simply thrown into the world, but into a place that presents itself as a field of endless possibilities. That is why islands are percieved by the individual from a double perspective, depending on one's location, the outsiders dream of islands envisioning miraculous places and idyllic retreats, while those exiled or forced by circumstances to live on an island, experience feelings of alienation and isolation. Nevertheless, the specificities of the islands as briefly mentioned above, can be encountered not only in the perimeter of the island in the common meaning of the word, but are transferred as well to a series of places that are transformed in island-like or insular spaces.

The two novels discussed here, A. E. Baconsky's *Biserica neagră* (*The Black Church*) and Mircea Eliade's novel *Şarpele* (*The Snake*) are centered around the image of the island materialized into a life-shifting experience, and its functions do not resume to simply delimitating a space where events happen, as this specific environment shapes characters and decisions. Even more, as liminal places, argues John R. Gillis, islands are appropriate sites for *rites of passage* stories. *We do not just think with islands*, notes Gillis, *we use them as thresholds to other worlds and new lives*. (Gillies: 75) The islands from the two novels come with different characteristics and functions in the development of the events, but are both surrounded by mystery and uncertainties, as the characters go through a rite of passage. Also, traveling toward an island is usually the equivalent of getting in touch with one's inner self, as this is not just a horizontal movement from one place to another, because it implies a change in one's status and perceptions, as well. Eliade's characters are part of a universe where miraculous transformations are possible, while Baconsky's *The Black Chruch* depicts a dark and absurd space, so the two novels shape the opposite faces of the same image.

At a first glance, *The Snake* follows a family's attempt of finding a suitable partner for their daughter, Dorina, a young cultivated woman. Nothing seems out of the ordinary as the family organizes a party and invites two not-so-spectacular men as possible matches, in the hope that Dorina might accept one of them. In order to create more opportunities for the young to socialize and get to know each other, the group decides to visit the nearby monastery, and this is when things take an unexpected turn. On their way to the monastery, the group encounters a tall, dark stranger, supposedly left behind by his friends. Sergiu Andronic, a soon-to-be aviator, as he introduces himself, is a charming and confident person, with the appearance of a sportsman. He easily attaches himself to the group as everyone is fascinated by his presence, especially Dorina and Liza, the last one married but longing for a change. The events that follow are rather amibguous, as the characters themelves seem to be confused and there is a certain lack of coherence in their memories as they become unable to place events in a chronological order. Andronic initiates a game in the wood, a game that no one really understands, but that has everyone running in the dark, as ancestral fears and primal desires are unleashed. Nevertheless, the culminating point of the meeting is represented by the bizzare ritual Andronic performs at midnight, firstly warning everyone that a snake is about to visit them, and then asking all to stand still, close to the wall. In a very tense atmosphere, with those present being either scared or bravely displaying skepticism, the snake does show up and the mysterious man turns into a snake whisperer, while everyone else appears to be hypnotized, unable to move or think clearly. Once this is over and the snake is chased back to the island in the middle of the lake, the shock is so great that Andronic cannot cheer them up, and they all decide to call it a night. Still, something has changed and Dorina seems to be the one who is the most affected of them all. The dreams she experiences take her to a different dimension of the reality and have her realizing that Andronic is the one, and that the only place they can be together is the island. From this point on, Dorina struggles to confront her fears, but she is unable to complete her initiation in her first attempt. Still, she does not give up, but perseveres and, using a boat, she heads toward the island, and in the same time Andronic swims in the same direction, probably unaware of each other. Their experience is completed once they both arrive on the island, and the morning finds them both in each other's arms, with the rest of the group staring at them in distress.

Nevertheless, the text abounds in clues that suggest a different key of interpretation - the novel itslef starts under the pressure of time, the family is afraid that Dorina is running out of time and should get married before it is too late, then the game takes place against the clock, although they all end up losing perception of time. Andronic's presence and his attitude also add to the fantastic side of the novel: he is even subtly warning the others: *Să nu vă speriați când vă voi prezenta prietenii mei, continuă tânărul. Sunt înfiorători. Nici nu vă pot spune cu ce au să semene când îi vom întâlni*[1]. (Eliade, *Şarpele*: 22) Everything he does has a hidden meaning, and it looks as if he is trying to convince the others to accept the existance of the unknown, of the things that cannot be explained, and Dorina is the most willing to embrace what she cannot understand, she is the one open to experience the unseen side of the reality she lives in. She has a vision of her Andronic together and she starts thinking of the

[1] *[Do not be afraid when I shall introduce you to my friends, the young man continued. They are bizarre. I cannot even tell you what they are going to look like when we'll meet them.*]

island or, according to Deleuze, *Dreaming of islands—whether with joy or in fear, it doesn't matter—is dreaming of pulling away, of being already separate, far from any continent, of being lost and alone—or it is dreaming of starting from scratch, recreating, beginning anew*. (Deleuze: 9) Dorina is actually looking toward a change of her own status, she is looking for a way out of the restrictions and limitations that define her everyday existance, and the island here is an alternative to the opaque and dull reality. In Mircea Eliade's novel, the representation of the island is one closer to Mihai Eminescu's romantic perspective, reminding of the paradisac island of Euthanasius present in Eminescu's short story *Cezara*. Of course, in order to be able to access what lies beyond, both Dorina and Cezara must pass through a rite of passage. While Cezara has to swim in order to reach the island, this symbolizing, in fact, a form of purification, Dorina has to face an entire underwater universe, and this can only happen in her dreams, as her dreams are not limited by the common knowledge of what is and what is not possible. Challenging her own destiny, Dorina is looking for a fresh start and, in the same time, she is also looking for a way of defeating time, one of the obsessive themese of the novel, as time is associated with passage, weakness and, eventually, death. Therefore, the island is the perfect refuge, the out of time place that offers Dorina and Andronic the possibility of returning to the origins: *The deserted island is the origin, but a second origin. From it everything begins anew. The island is the necessary minimum for this re-beginning, the material that survives the first origin, the radiating seed or egg that must be sufficient to re-produce everything*. (Deleuze: 12) In *The Snake*, the island becomes a representation of the lost paradise, a natural garden that, according to Rossario Assunto, symbolizes the absolut reconciliation between man and nature. The luxuriant vegetation, the golden birds, and the simple, untouched aspect of the island remind as well of the various representation of the Paradise such as Nirvana, Svetadvipa or the Celtic afterworld: *It is the most delightful land of all that are under the sun; the trees are stooping down with fruit and leaves and with blossom. Honey and wine are plentiful there: no waisting will come upon you with the waisting away of time; you will never see death or lessening*. (Scott, ed.: 260) Therefore, islands are in this context a threshold to another worlds, and although some might appear as deserted they never are, and those who inhabit them can only be exceptional figures: *To that question so dear to the old explorers—"which creatures live on deserted islands?"—one could only answer: human beings live there already, but uncommon humans, they are absolutely separate, absolute creators, in short, an Idea of humanity, a prototype, a man who would almost be a god, a woman who would be a goddess, a great Amnesiac, a pure Artist, a consciousness of Earth and Ocean, an enormous hurricane, a beautiful witch, a statue from the Easter Islands*. (Deleuze: 11) Also, the water that surrounds the islands has more than a purifying function, because water is also a symbol of oblivion, facilitating the materialization of a new beginning, as it helps the characters put their past behind them. The image of the couple Andronic and Dorina on the island, the same island where the snake has been sent, is a reminder of the original couple, Adam and Eve, before falling into temptation.

While *The Snake* is an expression of the human being longing for the lost Paradise, trying to recover his privileged position and to re-establish a harmonious relation with the universe, Baconsky's novel depicts the hallucinating experience of the character who returns to his native city and has to face a series of grotesque events that transform his home city in a place of terror. Set in a nameless city, surrounded by water, the plot follows a character's

struggle to understand the absurd involution of the place he lives in. The character who is also the narrator of the story, witnesses how the poor and the homeless take control of the city, imposing new rules and new principles, while trying to brainwash everyone else. In the very beginning, their actions are rather subtle, and their goal cannot be easily understood. The narrator simply notices at first how the number of beggers has increased and is intrigued when he receives several invitations to a secret society; still, his intuition warns him of the yet not so obvious danger of all these actions, so he decides to leave and never return. He clandestinly boards a ship, but while waiting for it to depart, he has a strong urge of abandoning the ship and returning home, so just as the ship is about to set sail, he reveals himself, has an altercation with a crew member, and then jumps into the sea. He uses his last strength to swim back to shore, and makes his way to the lighthouse, where a group of strange persons seem to work, almost ignoring his presence and simply showing him a bed to rest. In a poor state of health, the narrator is commited into a hospital, and is surprised to see how the sick lay on the floor, while the dead rest in beds. During his illness, the city undergoes even more changes, changes that the narrator can only take note of, as there is nothing he can do, not even when it comes to his own well-being. For example, he just discovers that his domicile has been changed, although he did not intend to change it, and no one asked for his opinion, and on top of everything, the narrator finds out that he cannot even lock his door. The character is caught in a place surrounded by water, and the movements of the sea accentuate the turmoil and the struggle the character experiences while trying to understand the absurd turn of events. Those who are not memebers of the horrid group now in control of the city have their own identities threatened. Eevn more, it appears that everyone has to play a role to the point where it is practically impossible to know one's real identity. The narrator becomes part of the system, part of the mechanism that has to act according to the orders received, and there is simply no way out. Decision are made and applied by the group in charge, and although this is a clear depiction of a totalitarian regime, the focus here is on the space itself, on the relation between the space and those who inhabit it. In *The Black Church*, the city as an insular space is a hallucinating place, where one has to fight for survival and for one's sanity, as his identity and status are constantly threatened. This island is one that resembles more to a nightmare landscape, the air is heavy, instead of golden birds there are craws, and the reality is one forced upon the inhabitants.

The island from Baconsky's novel appears to be similar to what Philippe Walter calls *l'île, royaume des ogres*, a place populated by monsters, in human form in this case, whose intentions are far from being peaceful. Truth and reality are blurred, and barely no distinctions can be made between the way things are and the way they appear to be. Here, everything seems to be upside down, and the characters experience acute feelings of isolation and separation, they cannot control what is happening around them and they cannot control what is happening to them. On the other side, the island from *The Snake*, would be an example of magical island, a highly spiritualized place where miraculous transformations are possible, and characters perform a *regressus ad originem*, establishing a deeper connection with their inner-selves, as well as with the universe.

In both novels, what is real and what is imaginary can hardly be dissociated, because one's perception on the space one inhabits is influenced by personal feelings, memories or desires. As Edward Soja states, mental and physical space cannot be understood

independently, the space has to be understood as both real and imaginary at the same time. In conclusion, islands belong to a fictionalized geography difficult to mapp as it is constantly changing in the same rythm as the human imagination. Nevertheless, the islands remain enclosed, self-sufficient spaces, often defined by contradictions, but insularity can be experienced through a series of oppositions, as these oppositions confirm the heterogenity of the island.

Bibliography

Assunto, Rosario. *Scrieri despre artă. Filosofia grădinii şi filosofia în grădină*-vol. 1. Bucureşti: Meridiane, 1988.
Bachelard, Gaton. *Poetica spaţiului*. Piteşti: Paralela 45, 2005.
Baconsky, A. E.. *Biserica neagră, Scrieri II. Proze*, Bucureşti: Cartea Românească, 1990.
Deleuze, Gilles. *Desert Islands and Other Texts. 1953-1974*. LA: Semiotext(e), 2004.
Eliade, Mircea. *Insula lui Euthanasius*. Bucureşti: Humanitas, 2008.
Eliade, Mircea. *Şarpele*. Cluj-Napoca: V-V Press, 1991.
Glodeanu, Gheorghe. *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca: Dacia, 2006.
Litlleton, C. Scott (General Editor). *Mythology. The Illustrated Anthology of World Myth & Story Telling*. San Diego, California: Thunder Bay Press, 2002.
Lucian Boia, Anca Oroveanu, (coord.). *Insula. Despre izolare şi limite în spaţiul imaginar.* ”Les iles mythiques de l'autre monde dans *La navigation de la barque de Maelduin* texte irlandais du XIIe siècle“. Walter, Philippe. *Centrul de istorie a imaginarului şi Colegiul Noua Europă,* 1999.
Moretti, Franco (ed.). *The Novel. Volume 1: History, Geography and Culture.* “The Chronotopes of the Sea“. Cohen, Margaret. Princeton and Oxford: Princeton Unviersity Press, 2006.
Pinet, Simone. *Archipelagoes: Insular Fictions from Chivalric Romance to the Novel*, (Kindle Locations 2966-2967). Kindle Edition.
Sloterdijk, Peter, *Sphères I, Bulles*, Paris: Pauvert, 2002.
Sloterdijk, Peter, *Sphères III, Ecumes*, Maren: Sell Editeurs, 2005.

SATIRE AS PHILOSOPHICAL SPECULATION IN AUGUSTIN BUZURA'S NOVELS

Carolina BOTIŞ, PhD Candidate, Technical University of Cluj-Napoca – Northern Baia-Mare University Centre

Abstract: In Augustin Buzura's novels satire generates a climate of uncertainty that annihilates the negative pathos of a discourse. The fight against depersonalization, however, gains statues of an absurd, useless confrontation. Since the poetic theme "world as a theatre" denotes the intolerance towards the bad drawing of things, towards chaos and falsity that dominates society, it becomes akin to the motive of "the inverted world", that reflects a parody vision – the natural order of the things becomes an occasion of irony and philosophical speculation. In this way Augustin Buzura's characters can be divided into two basic categories: those who are looking for the truth and receiving the positive characteristics and the exponents of social evil, comic or grotesque figures, so called, negative characters. Entering the grotesque world, a nonconformist takes a jester's masque as far becoming an incapable of authentic human sentiments and feelings. As a result, satire created an artistic unity of a variety of characters, carrying out the ethical conception of the writer who managed to rise above the spiritual and psychological absurdity of the described life.

Keywords: Augustin Buzura, satire ,novel, character, protagonist

Satire is a genre of literature, and something graphic and performing arts, in which vices, follies, abuses, and shortcomings are held up to ridicule, ideally with the intent of shaming individuals, corporations, and society itself, into improvement.[1] So far, satirizing vices and human shortcomings is one of the basic features, characteristic for the realist method of creation. In the realistic-psychological novels the reflector characters, that are the only capable for internalizing the action itself are in charge of radicalizing the negative aspects of the social life. Surprisingly, in Mihail Bulgakov's novel *The Master and Margarita* this function is assigned to Voland, a wired foreigner, endowed with the characters necessary for a philosopher, otherwise, the Devil itself. He reveals the physical ugliness, interior vulgarity of the Muscovites, irreversible degradation of the human species.

As far as Augustin Buzura's novels are concerned, one can observe that the character's bibliographies are related in terms of the main characters. Usually, the epic substance is organized around the interior obsessions and individual experiences. The aim of these narrators is not to be situated besides the events; on the contrary, they participate very actively in the unfolding plot. The danger of depersonalization make them to concentrate their efforts on the rejection of the incoming attack from the aggressive majority, hostile to the manifestations of the free, creating sole. Referring to the novel *Voices of the night,* Artur Silvestri mentioned that "Eliminating Stefan Pintea with something immature, wild, unforeseeable, the others are some homogeneous, robust psychologies, when they are out of

[1] En.wikipedia.org/wiki/Satire#Etymology_and_roots

the deforming sphere of the principle optics»[2]. The action of satirizing the exponents of the social evil, performed by the rebellious protagonist from *Voices of the night* , suggests the absurdity of principles imposed by the grotesque collectivity. Psychological surveys proved to be useless in the case of some unscrupulous persons like Filipas, Stanculescu, Ionescu whereas the same as such brutes as Socoliuc, Rafiroiu, or Oituz from the following novel *Refuges*. Subsequently, satire takes a general character of denounced flows rather than the identity of the portrayed one and so far embraces the profoundness of the philosophical vision.

The similar situations could be found in the novels of Marin Preda, Alexandru Ivasiuc or Constantin Toiu. Crises, as a whole, is the consequences of some misfortune events, like the case of Ilie Moromete whose sons left the native village or of Chiril Merisor when he found the diary or of Ion Marina's wife with an incurable disease. The effected characters are cloistering themselves for the interior clarification. The character's failure doesn't seem to appear during the narration; likewise, it contains a condition felt along an interminable number of years rather than a consumed action , provoked by some concrete motives. The characters don't screw up within the plot's evolution: they seem to be familiarized with the bitter taste of failure from the early childhood. Being born in the modest families, they are forced to confront the material difficulties and social injustice since being little children. While growing up, they discover the new aspects of social evil for being transformed in convinced pessimists, incapable of evading the confusion state and a profound despair that takes in time a permanent character.

So far, the mentioned characters manage to morally survive vicissitudes of fate only due to the always present sense of humor. "Humor could be considered as the highest manifestation of the defensive processes of the mental faculty".[3] The excessively practiced irony will make them immune to the aggressive mediocrity attack and will offer them the possibility to undergo the automatism of the daily life, to evade the mental emptiness. Being thirsty for humanity with frustrating feelings and outraged dignity, they feel a vague satisfaction at the idea of associating the exterior world with a slapstick theatre performance. The atmosphere of false and suspicion, present in intellectual circles, featured in the novels, creates the impression of a "restored world" that has lost completely the notion of the true values.

The novel *The Absents* opens with such an image of the disguised collectivity that is a bizarre projection of a mental invaded with obsessions and nightmares. At the beginning of the book in a grotesque wandering, gradually appear the colleagues and the superiors from the Institute, whose figures are aligned on an imaginary clown's body, who "had gathered slowly, methodically, unobserved, all the character's obsessions."[4] The image of Mihai Bogdan's dream contains a symbolic expression of the "kitsch" environment and denounces the abnormality of the relations between a person and society. As well, where is a very colorful and vivid presentation of a "restored world" in Mihail Bulgakov's novel *The Master and Margarita* at Variety theatre. Voland's suite demonstrates different wonders and the contact

[2] Artur Silvestri, *Romanul neorealist*, in *Luceafarul*, XXIV, nr.19, may 1981, p.7.
[3] Sigmund Freud, *Scrieri despre literatura si arta*. Translated and notes by V.D. Zamfirescu, preface by R. Munteanu, Univers, Bucuresti, 1980, p.282
[4] Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1974, p.212

with fantastic reveals human vices. To the spectators 'admiration , during the cards' trick it is announced that the cards could be found between a bank-note of three rubles and an auction at trial for subsidies non-payment to the citizen Zelikova, at the citizen Par-cevsc place, sitting in the seventh raw. One of the most highlighted moments is the "money" rain. At once, money start to fly under the dome everywhere. Someone is looking for them on all fours in the corridor, someone is putting his legs on the armchair and starts catching the bank-notes. People are jumping one over another, trying to pick up as much money as it is possible. Moreover, there appears a women's shop on the stage. A little shy at the beginning, but after being taken on the wave, women are gathering as much cloths as they can from the fantastic shop, regardless size and taste, without trying them on. Unfortunately, all the acquisitions are getting melted, so that the body nakedness signifies the soul nakedness, that proved to be miser and greedy.

Iustin Olaru from Refuges in one of the letters addressed to his ex-wife, outlines a terrifying picture of deindividualization, that includes the intellectuals from Magura village: "As far as food is concerned, it is better: I eat at the priest's house ,where, lunch lasts till dinner and the later gets on until breakfast, in case there are no funerals no baptisms. Some of the village intellectuals are gathering at his place , more of them are female- hair curlers, hair curlers, hair curlers, needles and perfume Sea breeze!- that after using drugs according to the ancestor's traditions, start singing in Romanian and end up with lumping dirty texts… " [5]. The author refers to irony and mimicking; one could follow the intention of sketching such representative figures as villains and upstarts with immeasurable social ambitions through alternating the direct style with the indirect one. The template language and stereotypical reactions of the characters denote the highest grade of formality of individual life within an acutely politicized environment. Social relations degrade and power relationships become the true ones. In this respect appears the portray of Ioana Oituz, the director of Magura school , that is impressive as an artistic realization. "… Ioana Oituz, a teacher , is keen just on the plans, lessons, the presence at the auctions and at the artistic formations. And doesn't forget to underline that there where is no order lacks discipline. She is tall, bony, with a round clean face, has a charming smile and two blue eyes that watch innocently the light sky of Motherland but never watch you. And at the moment one can be sure he can talk to her, she is waked at once and with her organizer's spirit throws into your face a :"How do you do, comrade!"[6]. Character rigidity that is the basic behavior of all adaptable suggests the transformation of human relations in a grotesque, absurd and puppet performance at the same time.

From the old times, irony as a rhetoric figure, expresses the contrary of one idea and represents, as a fact, a simulation. Its definition predicts a contraposition of two value codes and intents to demonstrate falsity of one of them. Comics is based on the contrast between these two visions reproduced by the ironist. Iustin Olaru oscillates between the father Benedict's assertions with a prophetic character who announces him that animal instincts has already defeated him and those "false" intellectuals from Magura:"If I'm not content with his advises, there could be found some others, I can choose, I can hang around without any

[5] Augustin Buzura, *Refugii*, Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1984, p. 67.
[6] *Ibidem*, p.10

effort, like a football ball, between numerous "visions" that are at my disposal: the Socoliuc's shaft, the strictly local of Ioana Oituz , the father Giurgea's housewife and the Dobrota's national-traditional, who discovered that those good as well as those bad take their origins from Dacians "[7]. Augustin Buzura's novels are considered to be a kind of documents of the protagonist's feelings, of their individual way of understanding the surrounding world. Satirically exploded situations are placed over dramatic ones, devoted to inner struggle, in this way the novels are placed in a transition area from tragic to comic. If protagonists appear as pathetic and solitary characters like the characters from tragedies, the fundamental characters form, as usually, a grotesque collectivity, aggressive and intolerant so that their multiplication represents an eloquent prove of deindividualization.

The despotic and ambitious bureaucrat's type that is very frequently met in the literature of the totalitarian period is the exponent of the official power and is a part of the adaptable category. So, those are academician Poenaru (*The Absentees*), the investigator Varlaam (*Pride*), the engineer Filipas (*Voices of the Night*), the activist Radu Gheorghe (*The faces of Silence*), the Mayer Socoliuc or the enterprise director Rafiroiu from *Refuges*. They are surrounded by coward and obsequious subordinates, eager to follow them everywhere. Lacking individuality and being mediocre, these impostors are in high positions and jeopardize the professional career of more able colleagues using very diverse challenging methods : from intrigues to torture and crime. Being intensely negative characters, they don't reveal themselves during their engagement in the action and they are ironically characterized by the narrators-protagonists.

Due to the satire effect, the comic situations represent a great interest, being less valuable in terms of veracity. The author appeals to the comic situations that provoke mislead and anxiety among involved characters. In the same situations the produced confusion generates a spontaneous, explosive laughter. A such kind of frame-up takes place at the professor Poenaru's exam. Mihai Bogdan decides to take the identity of Bogdan's son, a well known personality among city "celebrities". Taking the occasion, he writes a great number of enormities that were overlooked, otherwise, by the misled academician. The identity loss that is the bases of the persons' substitution procedure, besides the danger of anonymity, denounces the absurdity of the coexistence principles suggesting that it is the position and no the person that truly matters. The student named Bogdan can take the highest grade just due to the fact that he is the son of his "father".

Therefore, one of the obsessive motives, invoked in the confession of the protagonist Mihai Bogdan from *The Absentees* is represented by the identity loss. The talented scientific researcher, whose merits are attributed to the performances of the "great" scientist Poenaru with an increased acuity feels the incapacity to perform something in order to change the situation. So far, he makes fun of the duplicitous existence applying to satire as well as taunting himself: "Clean like a tear and idiot like your boot, you have honor, but you haven't courage, you have courage for one, for two, three, four, you cure others but you couldn't heal yourself form fear, you know this and run, cold, berries…."[8]. Taking up the buffoon's masque the character enters a hostile world, populated with grotesque monsters. Fear excludes the

[7] *Ibidem*, p. 387.
[8] Augustin Buzura, *Absentii*, Dacia, Cluj, 1970, p. 15-16.

probability of some harmonious relations. Drama of impossibility of communication appears in a parody perspective.

The consciousness plan is substituted by the action plan so that the action in an empty space, enrolled in the period of a continuous dramatic present that will be suddenly interrupted. A hilarious, carnival reality that is alike Bulgakov's opera, invades the interior life of the individual, operating irreversible changes in his destiny. "The carnival language, that is the constitutive element of vision and teatrum mundi atmosphere that is released from the novel *Voices of the Night* is, as I said, a masque that is capable to disguise multiple intentions" [9], notices Constantin Parfene. The open space of human comedy and psychology of interior crises are overlapping. The protagonist comes to be the action participant instead of being a disappointed "spectator as in the theatre". The carnival world absorbs him in a tumultuous heat of events and his voice is lost in a uniformed quire of the voices of" night".

The inexhaustible ludic spirit of protagonists entertains the carnival atmosphere. The action, as a fact, takes a parodic signification. The character will mime an active participation at the event's development, but will not be devoted to action. Generally speaking, in the novels *The Absentees, Voices of the Night, Refuges* nothing important is happening, excepting some incidents between the chiefs and the subalterns. Memorable events are a part of the past. The private life of protagonists is placed between the two diametrically opposite poles: the past, painfully experienced, represented in an analytical realism manner, cultivated in a psychological prose and a vivid present that fits into a grotesque performance of the collective life. Besides the state of "the underground prisoner "[10], the character incorporates the attitude of the super lucid ironist , intolerant towards amorality and corruption.

The status of useless, absurd confrontation takes the fight against depersonalization. So far, satire annihilates the negative pathos of the discourse through its uncertainty climate. Comic situations reproduced in the novel *Pride* are quite representative in this sense. The adventures of the laboratory assistant, forced to spy on the professor Ion Cristian, end up lamentably, producing every time a special satire effect. He is unmasked and picked up regularly by Anania, a devoted professor's assistant. An unhappy "sneaker" goes on accomplishing his mission besides the amusement and outrage of the researchers in the laboratory. Observations from his journal represent the prove of the ignorance and cowardice characteristic for the employers that defame the true ministers of the society interests. So-called behavior deviations of Andrei Cristian represent ridiculous reasons invoked by the professor's opponents for discrediting his reputation. Moreover, they illustrate the decay of the relationships established between the intellectuals that distances more and more from their real task and as a result become some common intriguers.

The rhythm of the objective narration is disturbed by the impression of false that is insistently suggested during the text. Incapacity to influence the events' evolution make the protagonists to compare the exterior world with a performance of bad taste: "…I know the play by heart, it's repeated for too many times so that I don't consider it anymore "[11], replies

[9] Constantin Parfene, *Text, intertext, personaj, umor in "Vocile noptii" de Augustin Buzura*, in Collegium, Societatea de stiinte filologice din RSR, Iasi, 1988, nr. 4, p. 113

[10] Dan Grigirescu, Sorin Alexandrescu, *Romanul realist in secolul al XIX-lea*, editura Enciclopedica Romana, Bucuresti, 1971, p. 143

[11] Augustin Buzura, *Fetele tacerii*, Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1974, p.286.

in The Faces of Silence Carol Magureanu, losing any interest for "fighting" with the activist Radu Gheorghe. The poetical theme "world like theatre" denotes intolerance towards the bad organization of things, towards chaos and falsity that govern society. Regret that appears together with the situation awareness is usually followed by sarcasm or irony and the theme "a world like theatre"[12] combines with the satirical theme. "Watching her, the house, the village, I have a feeling of being the owner on disaster, an absolute owner, and in some moments I manage to contemplate it in all its splendor"[13],Iustin Olaru from *Refuges* will confess to his ex- wife. The impression of false coming from the relation with the priest's daughter, Codruta Giurgea, inferior to Ioana from the intellectual point of view but full of vitality and practical spirit that emphasizes his detest towards "kitsch" environment made up of intellectuals from Magureni that he has to accept by all means. Relationships established between the members of this community are based on unmotivated aggression and treachery. It would be impossible for someone to find a logic explanation for their aberrant behavior, totally inadequate for a healthy ambient. Talking about this grotesque society, Constantin Sorescu underlined:" It is characterized by a hunger of power and possession and it has been invaded by a primary sexuality that stains everything"[14].

The motive of the " restored world " is related to the motive "a world like theatre". The "restored world" theme reflects a parodic vision, that is an inversion of the natural order of things that becomes an occasion of irony and philosophical speculation. Augustin Buzura's characters could be divided into two basic categories: those who are looking for truth and beneficiate of the accentuated positive characteristics and the exponents of the social evil, comic or grotesque figures, otherwise negative by excellence. Unlike the characters from the novels written by Marin Preda, Alexandru Ivasiuc or Constantin Toiu, the misfits from *The Absentees, Voices of the Night, or Refuges* don't have a constant passion or a certain difficulty that would cause an inner disequilibrium. Their continuous suffering is generated by a series of consciousness phenomena , that tends to be placed outside the normality. The crises space, organized around outraged consciences, convicted for a perpetual oscillation between drama and comedy shows the agony of a "restored" world. "Rugby clenching alternate with monumental parties"[15], the conflicts between the two classes of characters are dramatic and grotesque at the same time.

The relation restoration with society is a way that helps the non-conformist character to overcome the crises. However, entering the grotesque world, he's forced to mime an adequate behavior. The necessity for disguise, dictated by the circumstances, determines him to take a buffoon's masque. The buffoon's existence, as a fact, will be reduced to a "reflection of some other existence"[16]. The status of a " comedian of life"[17] gives him the possibility to identify himself with the comic characters that surround him and to temporary

[12] Tudor Vianu, *Din istoria unei teme poetice. Lumea ca teatru*, in *Studii de literatura universala si comparata*, Editura Academiei RSR, Bucuresti, 1963, p.128
[13] Augustin Buzura, *Refugii*, Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1984, p. 269.
[14] Constantin Sorescu, *"Refugii" de Augustin Buzura. Un moment al prozei*, in *Tineretul liber. Supliment literar-artistic*, II, nr.1, 6 ianuarie 1990, p. 4.
[15] Cornel Ungureanu, *Simbolistica "Refugiilor*", in *Viata romaneasca*, 1989, nr.1-2, p. 59
[16] Mihail Bahtin, *Probleme de literature si estetica*. Translated by Nicolae Iliescu. Preface by Marian Vasile, Univers, Bucuresti, 1982, p. 381
[17] *Idem*, p.381

give up the original ego. Numerous comic situations caused by the protagonists getting the role of the joker, come to confirm with a great deal a sad historical truth, like "…communism offered the Romanians not a doctrine, but an "acrobatics"[18]. The party at Filipas house, evoked in a parodic light in *Voices of the Night*, shows the attitude of a profound disregard of the protagonist Stefan Pintea towards the mediocre bureaucratic group, governed by dominating instincts. Miming candor and survivability, the young man manages to disregard openly those "chiefs" lacking intelligence as well as humanity. After more glasses of wine the guests started to confess and the character assisted at the really shocking scenes. Mocking ignorance, mercantilism and temperamental aggressiveness characteristic for Filipas friends, are being satirized as false principles for advancing in social hierarchy. The professor's Stoian answer for the innocent Pintea's question about the title of "PhD" conferred to the impertinent Isaia Stanescu is "PhD in what? In Life's experience! Don't bother. He can be everything. Tomorrow, if he considers it necessary, viva Academy. It's not normal for him not to understand why you are not of the same title? What's so difficult to obtain a diploma, there?"[19], and after he concludes with a philosophical tone:" Actually, do you believe that we are people? Rubbish! We are called so because of… zoological reasons. You and me are losers…"[20].

Irony and sarcasm won't have an expected "therapeutic"[21] effect in a world of inverted values. Ironic communication is often blocked because of "receptor's opacity"[22]. A limit-situation of ironic communication intervenes, a situation that in some cases is due to the fact that the speaker overappreciates interlocutor's competence and in others, on the contrary, because it's rationally based on the opacity of the receiver, taken like a stake of irony. The protagonist from *Pride* will try in vain to convince his adversaries in an ironical way of the absurdity and ridiculous of his son's misbehaviors, the same is with the revolted protagonists' tricks from *The Absents* and *Voices of the Night*. The normality of an ironic dialogue is often excluded in social environments where only power relations are ones that count.

Isolation and marginalization are the attributes the ironist in the most of the cases is threatened with, cultivating a state of fear that will force him to comply without any discussion with others. The characters stay stiffened in their sufferings until the end of the action.

Bibliography

Bahtin, Mihail, *Voprosy literatury i estetiki*, Hudojestvennaya literatura, Moscva, 1975
Bulgakov, Mihail, Master i Margarita, jurnal Moscva, nr. 11, 1966.
Buzura, Augustin , *Vocile noptii*, Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1988.
Buzura , Augustin, *Fetele tacerii*, Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1974.
Buzura ,Augustin, *Absentii*, Dacia, Cluj, 1970.

[18] Octavian Paler, *Don Quijote in Est*, Albatros, Bucuresti, 1994, p. 167.
[19] Augustin Buzura, *Vocile noptii*, Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1988, p.322
[20] Idem
[21] Ovid S. Crohmalniceanu, *Al doilea suflu*, Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1989, p. 130
[22] Nicolae Cretu, *Statutul ironiei in perspective relatiei: comunicare-cunoastere, in Cunoastere, creativitate, comunicare*. Suppliment to the volume XXVII of Analele stiintifice ale Universitatii "Al. I. Cuza", seria III b, vol. I. Sectiile filozofie, Logica, psihologie, pedagogie, Iasi, 1981, p. 102

Buzura, Augustin, *Refugii*, Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1984.
Crohmalniceanu, Ovid S., *Al doilea suflu*, Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1989.
Freud, Sigmund, *Scrieri despre literatura si arta*. Translated and notes by V.D.
Grigirescu Dan, Alexandrescu, Sorin, *Romanul realist in secolul al XIX-lea*, editura Enciclopedica Romana, Bucuresti, 1971.
Iorgulescu , Mircea, *Rondul de noapte*, Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1974.
Lazareva, M.A., *"Smeh" M.Bulgakova : Criterii hudojestvennosti "Mastera I Margarity"*, Filloghiceskiye nauki, 1999.
Paler, Octavian, *Don Quijote in Est*, Albatros, Bucuresti, 1994.
Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor romani*, Hyperion, Chisinau, 1991.
Zamfir,Mihai, *Cealalta fata a prozei*, Eminescu, Bucuresti, 1988.

UNDER THE SIGN OF THE INTERIM: HISTORY AND (IN)STABILITY IN POSTMODERNISM

Monica ŞIMON, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: Postmodernism is still an appropriate frame for the discussions regarding contemporary literature. Revisiting the past and the configuration of a world that lies under the sign of the interim are defining characteristics of postmodernist fiction. The novels "Interim" written by the Romanian Gabriela Adamesteanu and "Wolf Hall" belonging to the British Hilary Mantel are two illustrative examples of the way in which these two are applied at the level of their prose. According to Virgil Nemoianu's latest theory, comparative literature, and literature in general, with its cultural values could be considered the pillars of stability in the chaos encapsulated in the postmodernist cultural movement.

Keywords: postmodernism, fiction, history, irony, interim, provisional, instability, stability

Amplu teoretizat, mult criticat sau chiar refuzat ca etichetă a unui fenomen cultural, politic, istoric şi cultural, subiect al multor dispute ale teoreticienilor, criticilor literari sau a filozofilor, postmodernismul reprezintă totuşi o actualitate greu de negat şi care a reuşit să supravieţuiască de-a lungul timpului în ciuda reticenţelor iniţiale care îi reduceau viabilitatea, legitimitatea sau chiar globalitatea.

Multe dintre cercetările fenomenului pliate pe domeniul literaturii au fost axate în jurul definirii cuprinzătoare sau totalizatoare a postmodernismului. Complexitatea sa, inovaţiile constant complicate şi surprinzătoare şi direcţia sa antitotalizatoare au lăsat toate aceste încercări neizbutite. Consensualitatea tuturor teoretizărilor se găseşte doar în tratarea postmodernismului ca un cadru de discuţie pentru literatura contemporană, iar romanul genul predilect pentru discutarea postmodernului.

Din multitudinea trăsăturilor şi preocupărilor ficţiunii postmoderne există totuşi nişte constante care favorizează tratarea lor diferenţiată, nu ca pe nişte invenţii pur postmoderniste, dar a căror abordare se vădeşte a fi dintre cele mai postmoderne. În primul rând, orice discuţie despre postmodernism se reclamă din domeniul arhitecturii, ca fiind una dintre cele mai accesibile arte vizuale către publicul larg, pentru a putea fi aplicat apoi în literatură. În timp ce modernismul şi-a exhibat propria atitudine cu desăvârşire negativă faţă de tradiţie, postmodernismul a realizat o mişcare inversă „trecutul a început să fie revăzut cu insistenţă, nu doar ca un depozit de forme moarte şi demodate, refolosibile într-un context raţionalist, ci ca un spaţiu „dialogic" de înţelegere şi autoînţelegere, un spaţiu unde probleme complicate fuseseră rezolvate într-o manieră inventivă, unde întrebări recurente primiseră răspunsuri creatoare şi unde obstacole precum „contradicţia şi complexitatea" (pentru a cita termenii predilecţi ai lui Venturi) dăduseră ocazia unor strălucite descoperiri tehnice şi estetice" (2005, Călinescu, M., *Cinci feţe ale modernităţii*, p.273). Aceeaşi tendinţă se regăseşte şi în literatură acolo unde ficţiunea postmodernă iniţiază o relaţie dialogică între prezent şi trecut, o reconsiderare a trecutului, în afara căutării unei semnificaţii transcendente caracteristică modernismului. Este vorba de ceea ce numeşte Ihab Hassan, ale cărui cercetări se înscriu în

domeniul pionieratului în ceea ce priveşte teoria postmodernismului, unul dintre primii şi cei mai importanţi teoreticieni ai postmodernismului, „prezenţa trecutului" sau „prezent-ificarea" lui.

Abordând noul istoricism sau noutatea trecutului plecând de la arhitectură pentru o mai profundă înţelegere a fenomenului literar, Matei Călinescu notează modalităţile prin care trecutul devine prezent remarcând predilecţia postmodernilor către „dezunificarea şi desimplificarea imaginii noastre despre trecut. Esenţialmente pluralist, istoricismul arhitecturii postmoderne reinterpretează trecutul dintr-o multitudine de unghiuri, de la cel drăgăstos-ludic la cel istorico-nostalgic, incluzând atitudini şi stări de spirit precum ireverenţiozitatea umoristică, omagiul indirect, amintirea pioasă, citatul spiritual şi comentariul paradoxal"(2005, Călinescu, M., *Cinci feţe ale modernităţii,* p.273). Opinia lui Umberto Eco, cel în a cărui activitate se reunesc atât practica precum şi teoria postmodernismului literar, se dovedeşte a fi una mult mai radicală. Postulând lipsa de inocenţă a lumii contemporane, el consideră ca acel „deja-spus" trebuie reconsiderat şi poate reevaluat numai la modul ironic deoarece „jocul ironiei are o implicare complexă în seriozitatea scopului şi a temei. Ironia este poate singurul mod prin care astăzi putem fi serioşi"(2002, Hutcheon, L., *Poetica postmodernismului,* p.73)

Una din preocupările postmoderne circumscrie întoarcerea către istorie, către trecut. Există totuşi contradicţii privitoare la percepţia asupra trecutului, la prezentarea lui ca particularizat deci diferit faţă de prezent ori împărtăşind totuşi anumite valori ale prezentului. Admiţând că postmodernismul se construieşte pe o logică ce permite mai multe alternative, pe logica lui „atât/cât şi" spre deosebire de logica „ori/ori" a modernismului, aşa cum a evidenţiat Ihab Hassan, ficţiunea postmodernă asimilează trecutul pentru a-şi afirma autonomia şi în acelaşi timp legăturile cu lumea. În consecinţă, postmodernismul nu se dezminte de calitatea sa paradoxală.

Eticheta de paradoxal sau contradictoriu aplicată postmodernismului este foarte bine surprinsă în definiţia oferită de Charles Russell şi care înscrie întreaga sa esenţă ca fiind „o artă a criticii, fără nici un mesaj, exceptând nevoia de continuă interogare. Este o artă a neliniştii, cu un public deloc bine definit în afară de cei care sunt predispuşi la îndoială şi căutare."(1981, Russell, Ch., *The Avant-Garde Today: An International Anthology,* p58) citat

Proiectul postmodernismului refuză adevărul absolut, ridică întrebări şi nu caută răspunsuri, stabileşte contradicţii, provoacă certitudini, acceptă deschiderile şi refuză închiderea, concluziile, teleologicul, totalitatea, construieşte „o lume de provizorat şi indeterminare" folosind termenii predilecţi ai Lindei Hutcheon (2002, Hutcheon, L., *Poetica postmodernismului*, p180). Chiar şi cunoaşterea istorică este provizorie şi nedeterminată.

Pornind de la aceste două trăsături caracteristice ale postmodernismului: întoarcerea către istorie şi instalarea provizoratului în ficţiunea postmodernă, acest studiu se va concentra pe modul în care ele se reflectă la nivelul discursului prozastic din romanele „Provizorat" al Gabrielei Adameşteanu, distins cu Premiul pentru Proză Ex Aequo al Observatorului Cultural şi nominalizat la Premiul Cartea Anului şi Premiul pentru proză al Uniunii Scriitorilor din România, bestseller la Salon du Livre la Paris în 2013 şi romanul „Wolf Hall" aparţinând prozatoarei engleze Hilary Mantel, câştigător al Premiului Booker în anul 2009.

Umberto Eco a identificat trei modalităţi de a nara trecutul: romanul de dragoste, de aventuri şi istoric. Ultimul este cel care „nu numai că identifică în trecut cauzele a ceea ce a

urmat, dar urmăreşte, de asemenea, procesul prin care acele cauze au început încetul cu încetul să-şi facă simțite efectele" (2002, Hutcheon, L., *Poetica postmodernismului*, p.185). Acestor categorii îi mai este adăugată încă una de către Linda Hutcheon sub forma metaficțiunii istoriografice, o formă cu adevărat postmodernă, ce ar putea fi definită ca fiind un roman foarte cunoscut, auto-reflexiv, pe de o parte, dar care îşi găseşte punctul de plecare în evenimente şi personaje istorice. În această formă literară linia de demarcație între istorie şi ficțiune este foarte fină, istoria şi ficțiunea sunt recunoscute a fi „constructe umane" şi trecutul este prelucrat tocmai din această perspectivă. Ele adresează întrebări de factură ontologică: cum cunoaştem trecutul? Ce ştim, ce putem şti din el acum? Fără a oferi, însă, răspunsuri.

Ambele romane se reclamă de la fapte şi personaje istorice. Gabriela Adameşteanu îşi plasează acțiunea în plină perioadă comunistă. Prin dese analepse şi prolepse se fac trimiteri atât la evenimentele care au precedat comunismul, cum ar fi acțiunile legionarilor, dar şi la evenimente postcomuniste. Iar romanul lui Hilary Mantel se întoarce în secolul al XVI-lea în epoca glorioasei dinastii Tudor.

Ceea ce oferă prozatoarea britanică în romanul său este ficționalizarea vieții lui Thomas Cromwell, o figură istorică ce a constituit subiectul multor opere literare sau de cinematografie, un personaj secundar şi totuşi cu un statut aparte în grupul de putere decizională, ca sfătuitor al lui Henric al VIII-lea şi deținând diverse funcții importante în stat, într-o Anglie frământată de schimbări şi modificări radicale de poziție. Acest roman pare scris ca reacție la tendința generală de a revizita trecutul pentru a-l deschide către prezent, ceea ce este cunoscut prin textualizările sale este supus unui proces de regândire. Thomas Cromwell deseori văzut ca un personaj crud, intransigent, ferm şi inflexibil, apare în romanul „Wolf Hall" ca un om decent, responsabil, într-adevăr ferm în deciziile sale, dar nu înconjurat de o aură de bunătate şi simpatie, ci expus într-o manieră echilibrată. Cu intenția de a estompa breşele dintre trecut şi prezent este creată o alternativă, istoria este rescrisă, ficționalizată.

Atitudinea adoptată în revizitarea trecutului este una vădit ironică. Personaje istorice precum regele Henric al VIII-lea, regina Anne Boleyn sau Catherine de Aragon sunt demitizate, sunt umanizate, coboară în lumea oamenilor de rând arătându-şi preocupările şi interesele banale, intrând într-o lume a derizoriului. Argumentul în jurul căruia se configurează întregul proces al divorțului dintre rege şi prima sa soție este legat de căsătoria anterioară a acesteia cu fratele decedat al regelui. Iar anularea căsătoriei se poate face din cauză că această căsătorie nu a existat niciodată datorită dublei lor calități de cumnați şi soți. Multe semne de întrebare planează asupra presupusei castități a reginei. Discuțiile politice se întreţes pe fundalul adulterului regelui cu viitoarea sa regină, Anne Boleyn. Incapacitatea primei soții de a-i oferi un moştenitor la tron cântăreşte mai puțin decât slăbiciunea omenească a regelui în fața lui Anne Boleyn.

Ceea ce este surprinzător, totuşi, este faptul că un roman despre Thomas Cromwell poartă titlul „Wolf Hall". Parcurgând avid cele 730 de pagini pentru a-şi confirma aşteptările în legătură cu titlul, cititorul primeşte doar informații răzlețe cu privire la această locație, ea fiind reşedința celei de-a treia soții a regelui Henric, Jane Seymour. Şi aceasta este o figură destul de rar menționată în istorie, se ştie foarte puțin despre ea. Acesta poate fi romanul în care absența e prezentă, urmând un paradox al literaturii postmoderne. Însă faptul că „în spatele fiecărei istorii se află o altă istorie"(2010, Mantel, H., *Wolf Hall*, p. 89) pare să fie firul ordonator al istoriei, acest principiu pare a se aplica atât la nivelul istoriei publice cât şi la al

celei private. În capitolul „O istorie ocultă a Britaniei” Hilary Mantel face o incursiune succintă în istoria Marii Britanii, in vremuri imemoriale, în trecutul mitic în care trăia un rege al Greciei ce avea treizeci şi trei de fiice. Acestea s-au revoltat, şi-au ucis soţii iar regele le-a exilat într-o corabie. Ajunse la mal, avide de carne de bărbat s-au împerecheat cu demonii aflaţi acolo, iar giganţii pe care i-au zămislit s-au răspândit pe întregul teritoriu al Britaniei până când după opt secole au fost cuceriţi prin lupte sângeroase de troianul Brutus. El a domnit până la venirea romanilor. Şi se spune ca dinastia Tudor transcende această istorie, demonică şi sângeroasă. Concluzia autoarei este că orice început înseamnă un măcel iar istoria pare să se rescrie neîncetat pe aceleaşi tipare deja existente. Explicaţia aceasta se poate aplica în cazul faliilor legate de Wolf Hall şi Jane Seymour, următorul capitol al vieţii personale a lui Henry va urma acelaşi parcurs ca şi cel legat de Catherine de Aragon şi Anne Boleyn. În plus, romanul debutează cu episoadele tragice din copilăria lui Thomas Cromwell, care stau sub semnul cruzimii şi al violenţei. Modelul tatălui său este urmat de fiul însuşi, cu anumite modificări, totuşi.

Principiul organizator al romanului „Provizorat” al Gabrielei Adameşteanu este conţinut în chiar rândurile sale: „nu viitorul ne aduce cele mai multe surprize, ci trecutul, pe care nu încetăm să îl recitim toată viaţa” (2010, Adameşteanu, G., *Provizorat*, p.225). Astfel povestea adulterină a unui cuplu, Letiţia Arcan şi Sorin Olaru, este proiectată în mijlocul perioadei comuniste. Conversaţiile personajelor purtate în intimitatea garsonierelor împrumutate pentru întâlnirile lor precum şi cronicile de familie, refac istoria socială trăită. Trecutul legionar al Letiţiei este o constantă sursă de ameninţare pentru cariera soţului ei. Iar biografia lui Sorin este un amestec între adevăr şi falsitate, între istoria părinţilor lui biologici şi cea a celor adoptivi. Subiectul principal al romanului nu este pus în evidenţă de un singur eveniment major, ci de istoria unui jumătate de veac, începând cu perioada interbelică.

Trecutul este plasat într-o postură critică. Utilizarea literei mari „El” când se face referire la conducătorul statului, desele aluzii direcţionate către sistem şi conducător se fac într-o manieră codificată, bancurile care circulă cu mare precauţie atât în cercuri profesionale cât şi în grupurile de prieteni, apelativul „Nebunul”, Tovarăşul e „mic şi urâţel” sunt doar câteva dintre exemplele remarcate la un nivel superficial ce ar putea fi menţionate pentru a susţine atitudinea ironică. În fapt, tot ce aparţine de romanul acesta poartă pecetea ironiei şi a criticii prin revelarea aberaţiilor, falsităţii utopice şi lipsei de fundament a evenimentelor istorice ce modelează invariabil destinul social.

În cadrul metaficţiunilor istoriografice a ridica „experienţa particulară la nivelul conştiinţei publice înseamnă „a face inextricabile elementul public, elementul istoric, cel particular şi cel biografic” (2002, Hutcheon,L., *Poetica postmodernismului*, p157). De regulă, consecinţa acestei ţesături intricate creează efecte destabilizatoare dezvăluind natura problematică a trecutului ca obiect de cunoaştere pentru noi în prezent. În general, ficţiunile postmoderniste refuză, în astfel de cazuri, utilizarea persoanei a treia în actul narativ. Romanele ce se constituie în obiect al acestui studiu uzează de vocea obiectivităţii, de naratori discreţi care par a se retrage în spatele cortinei pentru a-şi lăsa personajele să se desfăşoare. Nu întâmplător s-a făcut referire la personaje. Ambele romane conţin în paratext o listă a personajelor. În romanul „Wolf Hall” există o listă a personajelor ordonată conform scenelor, fiecare scenă avându-şi protagoniştii întocmai ca în piesele de teatru. Ea e urmată de arborele genealogic al dinastiei Tudor şi a pretendenţilor din familia York. În ciuda densităţii

romanului, el oferă totuşi impresia unei piese de teatru, naratorul asumându-şi rolul de a arăta mişcarea personajelor sale pe scenă. Utilizarea timpului prezent pe întreg parcursul romanului potențează această impresie, impresia de proximitate, de imediatețe, de concretețe, de evenimente care se desfăşoară în fața ochilor cititorului chiar dacă este vorba de o perioadă de timp din 1500 până în 1535. Se poate constata o tendință histrionică dar nu în sensul în care ar afecta calitatea scriiturii ci ar putea ridica semne de întrebare în legătură cu autenticitatea evenimentelor. Şi aici făcând parte din rechizitoriul postmodernismului în care ficțiunea şi istoria se împletesc într-o asemenea măsură încât ele se supun unei mişcări de suprapunere.

În încercarea de a trasa anumite trăsături definitorii ale postmodernismului, Linda Hutcheon susține că acesta „este caracterizat de energia derivată din regândirea multiplicității şi a provizoriului". De fapt, „provizoriu" este unul dintre cuvintele-cheie în cartea sa, el apare cu o frecvență foarte mare şi probabil că împreună cu „paradoxal" sunt cuvintele cel mai des asociate postmodernismului. La rândul său Eco a sugerat că momentul naşterii postmodernismului coincide cu realizarea că lumea este privată de un centru fix. Prezentul studiu va urmări acum modul în care aceste trăsături se aplică la nivelul discursului prozastic.

Titlul romanului Provizorat nu este întâmplător. Pornind din aceste punct, provizoratul se instalează, de fapt, la toate nivelurile romanului. Situația istorică este mişcătoare, cu un trecut în perioada interbelică, parcurgând etape schimbătoare se ajunge la un prezent la fel de instabil, iar unele referiri la perioada postcomunistă este caracterizată de aceeaşi nestatornicie. Bineînțeles, situația istorică modelează destinul personajelor. Macro şi microunivers sunt guvernate de instabilitate, de provizoriu. Se constată, astfel, o redirecționare a personajelor către o zonă a siguranței însă nici acestea nu oferă o soluție salvatoare dovedindu-se în final a fi la fel de mişcătoare precum țara în care locuiesc. Provizorie este relația protagoniştilor, Letiția Arcan şi Sorin Olaru,care în loc să întărească încrederea în cel aflat în imediata apropiere, nu face decât sa o zdruncine mai tare. La fel de înşelătoare sunt relațiile care se stabilesc la nivelul grupurilor sociale sau profesionale. Solidaritatea e falsitate, e doar o iluzie. Familia este o structură ale cărei părți nu îşi găsesc unitatea. Identitățile sunt la fel de instabile deoarece ele pot fi falsificate, dovadă fiind dubla apartenență a lui Sorin, al cărui istoric biologic îi este inaccesibil. Dacă „dosarul" persoanei este cel care îi asigură atât împlinirea profesională cât şi cea personală, atunci hârtiile sunt cel mai uşor de modificat sau de aruncat. Solubilitatea „Dosarului" este dictată de evenimentele istorice şi trimite către o discrepanță între material şi spiritual ca o condiție a postmodernității ce destabilizează prezentul, trecutul şi închide viitorul. Tehnica narativă este subordonată instabilității.

Situații similare sunt regăsite şi în romanul „Wolf Hall". Situația istorică stă sub semnul provizoratului, al schimbării. Poziția radicală adoptată de regele Henric al VIII-lea, cu privire la reconsiderarea întregului sistem de guvernare, cu regele în fruntea Bisericii. În acest caz este vorba, se pare, de o mişcare inversă şi anume, coordonata personală este cea care modelează istoria publică. Trecutul biografic este de asemenea important în romanul acesta. Omiterea sau încercarea de a ascunde urme ale trecutului sunt şi aici tehnici pentru a putea surmonta ierarhiile sociale într-o lume în care originea asigură calitatea. „Dosarul" personal, originea sau faptele reprobabile ale personajelor pot fi şi aici modificate. Acest principiu este valabil atât în cazul lui Thomas Cromwell cât şi în cazul reginei Anne Boleyn.

Volatilitatea personajelor este prezentă în ambele romane. Protagoniştii sunt mereu confruntați cu situații noi. Se creează impresia că un episod este destul de elocvent pentru a

putea contura personajul, însă, astfel de episoade sunt atât de numeroase încât totul rămâne provizoriu sau chiar contradictoriu. Situația devine cu atât mai ambiguă cu cât numărul personajelor se amplifică atât de mult încât lista personajelor ce însoțește ambele romane se dovedește foarte utilă şi o resursă la care se recurge pentru a putea urmări firul epic.

Provizoratul se instalează şi la nivelul tehnicii narative. Practica fragmentului contribuie la potențarea instabilității. Lectura romanului „Provizorat" este una anevoioasă din cauza frecventelor analepse şi prolepse, care vădesc o manifestare a nerăbdării narative, iar întrepătrunderea lor contribuie la instaurarea instabilității, efectul de ceață fiind acaparator. În romanul „Wolf Hall" există, totuşi, o organizare lineară. Fragmentele sunt în ordine cronologică dar sunt relatate doar scene în care este prezent Thomas Cromwell, numit deseori doar simplu „el". Aici nu jocul cu diverse planuri ale timpului ci disparitatea evenimentelor creează impresia de confuzie.

Spațiul literaturii ca un punct de stabilitate al scriitorului din perioada comunistă este deseori menționat în romanul „Provizorat". În ciuda tuturor formelor de cenzură, cartea circulă, totuşi. Scriitorul, în persoana Letiției Arcan, cunoscută sub pseudonimul Lelia Arcaşu, practică cea mai lipsită de fair-play meserie. Totuşi, acest defetism este depăşit în roman. Experiența scrisului este investită cu funcții soteriologice. Chiar şi sub forma jurnalului intim al protagonistei, actul literar este liber, lipsit de constrângeri exterioare, iar scriitorul apare cel mai puțin afectat de instabilitatea din jur.

Prin juxtapunerea cele două opere de ficțiune postmodernă, se constată faptul că, autoarele, deşi provenind din două spații culturale extrem de diferite, vădesc un răspund similar la chestiuni legate de postmodernism. Prozatoarele nu neagă trecutul ci îl reorganizează într-o manieră postmodernă, ori uzează de multe tehnici asemănătoare. Astfel în contextul postmodernist în care se vorbeşte de un dialog multicultural, literatura comparată dezvăluie atât unificare cât şi paralelism, adică diversitate în unitate. În consecință, se constată existența unor „insule de ordine", folosind unul din termenii utilizați de Virgil Nemoianu, în spațiul anarhic şi haotic al postmodernismului literar. Elementele de continuitate sau pilonii de stabilitate se conturează tocmai prin faptul că „bogăția trecutului cultural nu este negată, ci mai degrabă reasamblată în moduri adesea deconcertante" (2011, Nemoianu, V., *Postmodernismul şi identitățile culturale*, p40). Iar „literaturii îi este caracteristic faptul că o parte a identității constitutive şi definitorii a tradiției literare o reprezintă interacțiunea multiplicității. Ambiguitatea, indeterminarea, fluiditatea, instabilitatea textuală, abundența de sensuri (uneori opuse, contrastante) sunt mereu deja o parte a literaturii" (2011, Nemoianu, V., *Postmodernismul şi identitățile culturale*, p241). Răspunsuri similare față de trecut şi promovarea valorilor literare s-ar putea constitui, în mod paradoxal, în elemente de stabilitate ai spațiului entropic postmodern.

Bibliografie critică selectivă

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Polirom, Iaşi, 2005
Eco, Umberto, *Şase plimbări prin pădurea narativă*, Ed. Pontica, Constanța, 1997
Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, Ed. Univers, Bucureşti, 2002

Nemoianu, Virgil, *Postmodernismul şi identitățile culturale. Conflicte şi coexistență*, Ed. Universității „Al. Ioan Cuza", Iaşi, 2011
Russell, Charles, *The Avant-Garde Today: An International Anthology*, University of Illinois Press, Urbana, 1981

ION HOREA. BIOGRAPHICAL EXPLORATION

Anamaria ŞTEFAN (PAPUC), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: Although the biography of a writer should not be the tool for evaluation of his work, it has the task of enriching some directions of interpretation and also of the close as the writer to the reader. Biography is an important dimension because sometimes improves the comprehension of the text. This paper treats the Transylvanian poet biography Ion Horea, as evidenced lesser known aspects of his life and details about the circumstances of writing and publishing his works.

Keywords: biography, Ion Horea, Transylvanian poet, new traditionalism

Cu toate că biografia unui scriitor nu trebuie să constituie instrumentul de evaluare a operei acestuia, ea are sarcina de a îmbogăți unele direcții de interpretare şi totodată, de a-l apropia cât mai mult pe scriitor de cititor. Lucrarea de față se ocupă de biografia poetului ardelean Ion Horea, fiind evidențiate aspecte mai puțin cunoscute ale vieții sale, precum şi detalii legate de circumstanțele scrierii şi publicării operelor sale. Cunoaşterea vieții autorului, precum şi a contextului socio-politic în care acesta şi-a desfăşurat activitatea – ca secretar al Uniunii Scriitorilor, ca redactor la „România literară", este esențială pentru înțelegerea anumitor aspecte ale operei sale. Nu sunt neglijate nici perioada copilăriei şi cea a adolescenței, foarte importante pentru scriitorul de mai târziu, chiar determinante.

Situat în centrul podişului Transilvaniei, la o distanță de 21 de kilometri de Târgu-Mureş, satul unde au trăit generațiile neamului Horgoş – de unde provine Ion Horea – poartă azi denumirea de Petea, în trecut fiind denumit Petea de Câmpie, aflându-se în subordinea comunei Band, județul Mureş. Prima atestare documentară a acestui sat mic, întins pe doar câțiva kilometri pătrați, datează din anul 1447. Aici se naşte la 16 februarie 1902 tatăl lui Ion Horea, Ioan Horgoş, țăran şi fiu de țăran, având două surori, Paraschiva şi Samfora.

Din căsătoria lui Ioan Horgoş cu Ana Teban au rezultat doi copii: Mihai, pictorul, născut în 25 martie 1926 şi Ion sau Onu cum era alintat de familie, poetul, născut în 10 mai 1929. În anul 1936 în timpul guvernării Goga-Cuza, românii au dobândit dreptul de a-şi româniza numele, astfel tatăl poetului, om cu carte şi intelectual în rolul său de țăran a convocat capii de familie şi le-a propus schimbarea numelui Horgoş, ce era de origine maghiară şi însemnând cârlig, în cel de Horea, păstrând doar inițiala numelui anterior. Primele modele spirituale ale poetului au fost reprezentate de părinții săi. Caracterele şi temperamentele opuse ale acestora au dus la configurarea armonioasă a personalității autorului. Fără a se limita doar la cultivarea pământului şi întreținerea gospodăriei, tatăl lui Ion Horea şi-a dezvoltat o pasiune pentru lectură. Cu toate că terminase doar şcoala primară, duminicile şi le dedica lecturii din Biblie, iar setea de lectură şi-o potolea citind cărți de istorie sau opere aparținând scriitorilor români, clasicilor francezi şi ruşi. Era un admirator al lui Liviu Rebrean, Ion Vlasiu, Marin Preda, Ion Brad, ei reprezentând modelele care l-au îndemnat să-şi scrie „Amintirile", păstrate în manuscris.

Ion Horea începe şcoala primară în anul 1936 în satul Petea, terminând clasa I în satul Vaidei. Printre colegii de la noua şcoală se afla şi cea cu care işi va uni destinul mai târziu, Chirilean Felicia, alintată Lița, fiind cu un an mai mică decât el. După terminarea ciclului primar, în luna iunie 1940 a susținut examenul de admitere la Liceul Papiu Ilarian, unde erau elevi, Mihai, fratele său şi verişorul său primar, Ioanichie Olteanu, elev în clasa a VII-a. La proba de aritmetică a făcut o lucrare excelentă, fiind „singurul moment când am ştiut să rezolv o problemă de matematică cu o bucurie pe care o simt şi acum.”[1]

Odată cu cedarea Ardealului în august 1940, activitatea liceului a fost întreruptă, arhiva fiind mutată la Liceul „Titu Maiorescu” din Aiud, împreună cu directorul Grigore Ciortea, profesor de istorie însă fără alți profesori. Una dintre amintirile acestei perioade de licean petrcute la Aiud (1940-1942) e legată de curtea şcolii în care se afla rezemat de un zid bustul lui Papiu Ilarian, reaşezat astăzi în fața liceului târgumureşean ce îi poartă numele şi pe capul căruia, copii fiind, se urcau şi îl trăgeau de nări, acesta reprezentând „primul contact intelectual”[2] al poetului cu această personalitate istorică. O impresie nocturnă ce a rămas întipărită atât la nivel vizual, cât şi auditiv e sunetul zalelor metalice de la picioarele robilor întemnițați pe viață în monstruoasa închisoare din Aiud şi care noapte de noapte măturau oraşul.

Primul an al şederii la Aiud a corespuns în plan politic cu mişcarea legionară, iar în acest context, cu scopul de a li se cultiva elevilor simpatia față de legionari, şcoala, fiind condusă de gruparea legionară a elevilor, a organizat o vizită la „cetatea morții” din Aiud în urma căruia Ion Horea a rămas „cu o impresie absolut ieşită din rânduielile vieții. Am urcat la etaj pe o scară roasă, celulele nicadorilor erau împodobite cu brad, fiecare având pe peretele din fundal portretul lui Zelea Codreanu si simbolul Gărzii de Fier. În biserica închisorii se ținea slujba de duminică, iar corul era condus de nimeni altul decât, Sile Constantinescu, studentul care şi-a omorât părinții, tocându-i şi apoi depozitându-i în butoaie cu var.”[3] În al doilea an de studiu petrecut la Aiud, s-a mutat împreună cu fratele său vis-a-vis de catedrala din Aiud, într-o clădire ce adăpostea la etaj camerele de silentium, iar la parter o cofetărie. Neavând o bucătărie, masa o lua la cantina unei foste şcoli, iar în drumurile pe care le parcurgea între aceste două locații a fost impresionat de eleganța şi mândria soldaților nemți ce patrulau prin oraş. În luna ianuarie când a avut loc rebeliunea legionară, cunoscută prin prisma evenimentelor de la Bucureşti, elevii au fost duşi în centrul oraşului la un careu organizat de militarii care puseseră stăpânire pe oraş şi înlăturaseră astfel puterea legionară. În ziua rebeliunii, poetul se afla în curtea cantinei, de unde privea uimit survolarea unui avion din care erau aruncate manifeste antilegionare. Plecarea de la Aiud a avut drept cauză mizeria, păduchii şi ploşnițele ce domneau în internat, paturile învechite pe care le foloseau fiind împrumutate de la militari.

În 1942 frații Horea s-au transferat la Liceul „Regele Ferdinand” din Turda, internatul şcolii oferindu-le condiții mai bune de studiu pentru următorii doi ani. În vara anului 1944 se afla la examenul de treaptă susținut la limba franceză când au început să sune sirenele care anunțau pericolul provocat de defilarea bombardierelor americane. Alături de alți colegi a fost

[1] Ion Horea în dialog cu Anamaria Papuc. Interviu realizat la Bucureşti, 9 august 2013
[2] *Ibidem*
[3] *Ibidem*

pus la adăpost şi a auzit o vâjâială produsă de un butoi care căzuse la marginea oraşului. *Legenda* care circula pe lângă acest subiect era că un condamnat la moarte a fost dus pentru a dezamorsa bomba. Tot din perioada liceală, Ion Horea păstrează o amintire nu tocmai plăcută, scăldându-se într-unul din lacurile de la Durgău, a fost la un pas de înec, salvat fiind în ultimul moment de către colegi.

În dimineaţa zilei de 23 august 1944, Ion şi Mihai se aflau acasă, la Vaidei, părinţii fiind ieşiţi la seceriş. La scurt timp, mama lor revine acasă şi le comunică copiilor că „s-a pus pacea." A urmat un moment de aşteptare astfel că după o săptămână au început să se audă dinspre zona Bandului şi a Berghiei, localităţi aflate în vecinătate, reprize de bubuituri. În această perioadă, Mihai începuse să picteze, realizând un portret al regelui Mihai, pe care când a început frontul l-a ascuns într-o căpiţă de fân. Presimţind pericolul ce avea să se abată asupra lor, familia a pus la adăpost lucrurile de preţ: „sub găbănaş am ascuns un lădoi cu haine, sub streaşina ocolului am pus o ladă cu cărţi, noi fiind cea de-a doua casă din sat cu bibliotecă după cea a lui Ioanichie. Între cotețe am săpat şi am pus pânzeturile pentru morţi." [4] Măsurile de precauţie nu s-au dovedit zadarnice, întrucât într-o dimineaţă morarul trecând cu căruţa pe drumul ţării, pe lângă casa din hotar, i-a anunţat de venirea nemţilor. Frontul le-a luat aproape totul însă părinţii fiind oameni harnici şi-au refăcut treptat gospodăria.

În toamnă, cei doi fraţi s-au întors la studii în Târgu-Mureş, deoarece Liceul „Alexandru Papiu Ilarian" şi-a reluat activitatea sub tutela Episcopiei greco-catolice din Blaj. Au locuit la un internat situat pe strada Mihai Eminescu, poetul amintindu-şi de operaţia de despăduchere, dar şi de faptul că a dat mâna cu lectura, citind cu nesaţ din „Haiducul" de Bucura Dumbravă. În acest an descoperim la Ion Horea gustul pentru lecturile palpitante din literatura română: Rebreanu, Sadoveanu, Ion Pillat, Ion Agârbiceanu. Întru-una din sălițele de lectură ale Liceului „Unirea" unde îşi desfăşurau cursurile, a citit în primăvara anului 1945 volumul „Pe Argeş în sus" de Ion Pillat care, mărturiseşte poetul, „s-a lipit misterios de fiinţa mea"[5], an ce corespunde cu moartea poetului argeşean. De la internat s-au mutat în gazdă, terminând clasa a 5-a de liceu.

În toamna anului 1945, fraţii Horea şi-au continuat studiile la Seminarul Pedagogic din Cluj, iar hotărârea de a se muta a fost alimentată şi de faptul că verişorul lor, Ioanichie Olteanu era student în ultimul an la Facultatea de Litere şi Filosofie, poet, ziarist şi redactor la ziarul „Tribuna nouă", pe care l-a înfiinţat împreună cu Ion Lungu şi Pavel Apostol, transformat apoi în „Lupta Ardealului" şi nu în ultimul rând, membru al „Cercului literar de la Sibiu". Ioanichie Olteanu, numit „Poetul" e considerat de Ion Horea mentorul său literar şi cel care i-a deschis poarta literaturii şi i-a încurajat talentul de a scrie poezie. Încercările sale lirice datează din perioada petrecută la Cluj, timp în care poetul afirmă că „treceam prin negurile adolescenţei fără să înţeleg prea multe. Scriam versuri, umpleam şi pagini de jurnal, în Clujul acelui an, cuprins de acute convulsii sociale."[6] Aflându-i secretul, Ioanichie l-a obligat să-i dea poeziile, fiind destul de caustic în observaţiile sale, tânărul poet ajungând chiar la starea de a se teme de ironia şi criticile cenzorului său. Văzând că are chemare pentru literatură, Ioanichie i-a pus la dispoziţie vărului său mai mic biblioteca sa de la Vaidei, pe care doar el avea voie să o consulte. Primele cărţi pe care i le-a oferit au fost „La răscruce de

[4] *Ibidem*
[5] Ioanichie Olteanu, *Turnul şi alte poeme*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2012, p. 193
[6] Ion Horea în dialog cu Anamaria Papuc. Interviu realizat la Bucureşti, 9 august 2013

vânturi" de Emily Brontë şi Bacovia „Opere", ediția definitivă. Absorbit de universul bacovian, poetul mărturiseşte că odată cu lectura versurilor „s-a produs jocul destinului, am descoperit revelația marii poezii, angajând în mine insumi un cenzor, trăirile lui fiind şi ale mele."[7] Prin lectura stampelor bacoviene, Ion Horea a descifrat secretul modernității versului bacovian şi armonia cuvântului, deschinzându-i totodată calea inițierii în tainele creației literare.

Între anii 1946-1947 Ion Horea rămâne acasă şi s-a înscris în clasa a VII-a în particular la Liceul „Alexandru Papiu Ilarian", perioadă în care a citit mult şi şi-a exersat talentul de poet, scriind versuri naive şi simpliste, ținând chiar şi un jurnal, dar pe care le-a ars, poetul mărturisind că „nu aveam o maturitate intelectuală, eram un egocentric şi analizam doar propriile senzații."[8] În vara anului 1947, Ioanichie care era redactor la revista „Lupta Ardealului" şi şeful de secție a paginii culturale, îi trimite o scrisoare însoțită de un pachet de cărți despre existențialism şi despre orientările poeziei franceze, „Antologia Kra", inițiindu-l asfel pe ucenicul său în poezia liberă ce se afla în afara rigorilor impuse în pedagogia literară. Gestul lui a fost determinat de faptul că „în libertatea cugetului său vedea în mine un om în care să transmită lucruri interesante"[9], sesizând totodată că în verişorul său se configura o pistă de posibilă afirmare în poezie. Ioanichie i-a selectat câteva poezii pe care le-a dus la revista „Fundațiilor Regale" din Bucureşti, unde avea şi el sub tipar volumul de debut „Turnul". Abdicarea regelui Mihai I pe 30 decembrie 1947 şi instalarea regimului totalitar, care a desființat revista, au dus la nerealizarea celor două proiecte. În acest context politic, Ioanichie se îndreaptă spre o poezie politică ce l-a dus în plan literar pe un drum înfundat. Într-o discuție pe care a avut-o în 1952 cu Ion Horea, acesta regretă faptul că venise la Bucureşti doar pentru a scrie poezie politică, refuzând să-şi mai continue cariera de poet. Punând lira în cui, şi-a început activiatate de traducător din limba rusă.

Ion Horea îşi continuă studiile la Liceul „Alexandru Papiu Ilarian", din toamna anului 1947 până în 1948. Aici participă la cenaclul literar al şcolii, prezidat de profesorul de română, Dumitru Mărtinaş şi citeşte o parte din încercările sale poetice ce aveau accente moderniste. Este remarcat şi apreciat de profesor, care manifestă o oarecare rezervă față de tendințele hermetice ale poeziei „Vermidor." Tot în această perioadă citeşte „Priveliştile" lui Fundoianu care reprezintă cea de a doua revelație după momentul Bacovia. De asemenea, este impresionat de peisajul literaturii române, citind „Istoria..." lui George Călinescu, pe care i-a împrumutat-o un coleg de şcoală.

1948 este anul în care absolvă liceul şi susține examenul de bacalaureat, alături de poetul Aurel Gurghianu, mai mare decât el cu câțiva ani, dar cu care înnoadă o relație de prietenie. A luat bacalaureatul însă traversa o perioadă despre care poetul îşi aminteşte că era confuz, trăia „ca într-o temperatură care îți creează nelinişti, eram şi îndrăgostit."[10] După susținerea examenului s-a internat la spitalul din Sighişoara unde a suferit o intervenție chirurgicală la stomac, prag pe care poetul îl resimte şi acum. Perioadă de confuzie persistă, nu ştia încotro să se îndrepte, ezită să se înscrie la Cluj din lipsă de curaj însă e chemat de către fratele său la Bucureşti. Mihai era student la Institutul de Arte şi i-a propus să urmeze

[7] *Ibidem*
[8] *Ibidem*
[9] *Ibidem*
[10] *Ibidem*

timp de o lună un curs de pregătire. A răspuns propunerii fratelui său, a urmat cursul astfel încât a promovat examenul de admitere cu calificativul foarte bine. A studiat timp de un an desenul în atelierul pictorului Nicolae Dărăscu, iar la modelaj l-a avut îndrumător pe sculptorul Corneliu Medrea şi pe asistentul acestuia, Boris Caragea. După finalizarea primului an de studiu Ion Horea renunță să îşi continuie studiille pentru a evita neplăcerile cauzate de includerea tatălui său în rândurile chiaburilor. Curajos şi prins în mrejele picturii, Mihai mai rămâne un an la institut, în timp ce Ion Horea se refugiază la Cugir unde avea un unchi, pe nume Mihai, văr al tatălui, care era maistru la fabrica de armament. Cumnatul lui Mihai, Olaru Ion, şef al biroului de proiectări la maşini- unelte, i-a pus la dispoziție un manual de desen tehnic şi o ladă de piese de maşini pe care să le studieze, astfel încât în timp de o lună a deprins rigorile desenului tehnic şi a fost angajat pe postul de desenator tehnic. Timp de doi ani de zile a stat la Cugir şi a fost considerat cel mai bun desenator tehnic, deoarece realiza excelent cele mai fine desene. În plan interior traversa o criză existențială care a avut repercusiuni asupra creației poetice, încetând astfel să mai scrie. Într-o stare de criză şi de degradare se afla şi literatura română începând cu anii '50 când regimul comunist a impus mezalianța dintre creație şi ideologia partidului. Imboldul creator nu l-a părăsit cu totul pe Ion Horea, deoarece scrie potrivit uzanțelor vremii o poezie cu tema „luptă pentru pace", iar la solicitarea comitetului de partid al fabricii îi dedică o poezie lui Stalin cu ocazia zilei de naştere, publicată în ziarul „Drumul socialismului" din Deva. Împreună cu un alt coleg, profesorul Victor Isac, care se afla în domiciliu forțat, după ce a ispăşit patru ani de închisoare, au inițiat un cenaclu literar, în cadrul căruia se recenzau cărți, şi care de fapt avea formatul unei întruniri prieteneşti şi culturale. În cadrul fabricii din Cugir s-a realizat la scară redusă o maşină de rectificat din lemn al cărui plan a fost executat de Ion Horea. Maşina reprezenta cadoul pentru Stalin din partea Cugirului. Între timp fratele poetului pe fondul evenimentelor politice, a părăsit Institutul şi şi-a urmat fratele la Cugir.

Anul 1949 marchează debutul său în presa literară în publicația clujeană „Almanahul literar" apărută la 1 decembrie 1949 sub conducerea lui Miron Radu Paraschivescu. În paginile revistei e publicată „Balada însămânțării grâului de toamnă", scrisă cu un an înainte de a se stabili la Cugir. Însă adevăratul debut literar a lui Ion Horea a avut loc în anul 1947, în paginile ziarului târgumureşean „Ardealul nou" cu poemul în proză „Cosaşul". În februarie '50 a publicat în „Contemporanul" poezia „Drumuri de iarnă". În luna iunie a aceluiaşi an, la Bucureşti s-a organizat primul Congres al tinerilor scriitori şi datorită faptului că activitatea cenaclului literar de la Cugir era consemnată în revista „Flacăra" din Bucureşti, tânărul poet a fost invitat să participe alături de un alt coleg. Încă din prima seară a fost invitat la redacția revistei „Flacăra", unde Ben Corlaciu i-a luat un interviu, iar graficianul Cik Damadian îi face portretul, ambele apărând în revistă alături de poemul „În Munții Cugirului". Una dintre întrebările ce i-au fost adresate în interviu a fost legată de poeții preferați şi cu sinceritate Ion Horea a înşirat nume precum Arghezi, Baudelaire, scriitori intezişi. Ziua următoare a debutat cu deschiderea Congresului, unde îl întâlneşte pe Ioanichie Olteanu, care venise în calitate de ziarist, fiind redactor la „Contemporanul" şi care nu ezită îl apostrofeze pentru răspunsurile ce le-a dat în interviu. Momentul culminant a fost determinat de auzul unei voci feminine în sală care întreba „Cine e Ion Horea?", voce ce aparținea scriitoarei Maria Banuş, care a fost impresionată atât de poezie, cât şi de interviu şi a ținut cu orice preț să îl cunoască şi să îl felicite.

Începând cu anul 1951 survin schimbări în viaţa poetului, părăseşte Cugirul şi se mută la Bucureşti, în contextul în care înainte cu un an se înfiinţase controversata Şcoală de literatură „Mihai Eminescu", după modelul Institutului de Literatură „Maxim Gorki" al Uniunii Scriitorilor din URSS. Chemarea la Şcoala de literatură a venit din partea directorului Petre Iosif. În urma acestei propuneri, Ion Horea si- a încheiat contractul la Cugir, în timp ce fratele său s-a înscris la Facultatea de Teologie din Sibiu, pe care o părăseşte, urmând să-şi efectueze stagiul militar. Venirea la Bucureşti a fost încărcată de emoţie, iar la înscriere poetul mărturiseşte că „n-am semnat nici o fişă personală timp de un an de zile, nu mi s-a făcut niciun fel de dosar, nu m-a întrebat nimeni, decât de bine, până în penultima zi când, din nevoia completării fişei, pentru repartizarea în câmpul muncii, am fost chestionat în legătură cu biografia mea."[11] Poetul trăieşte cu certitudinea că recomandarea la şcoală i-a fost făcută de Ioanichie Olteanu însă acesta nu i-a mărturisit acest fapt niciodată. În timpul studiului la Şcoala de literatură, a scris poezia „Lemnarii", publicată în revista şcolii „Anii de ucenicie". Atmosfera care plana în şcoală era impusă de starea generală a culturii române din acele timpuri, deoarece scriitori, precum Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Eugen Lovinescu, Ion Barbu, Titu Maiorescu erau consideraţi incompatibili cu noua „epocă culturală" şi puşi la index, iar lectura creaţiilor acestora se făcea doar clandestin. La sfârşitul anului, se afla pe locul al doilea, după medie şi se preconiza angajarea sa în redacţia ziarului „Scânteia". Fatumul inextricabil a făcut ca Ion Horea să fie chemat la „Scânteia" de către şeful cadrelor care i-a pus mai multe întrebări printre care şi una legată de originea socială. Cu naivitate îi răspunde că este fiu de chiabur, iar la întrebarea dacă părinţii sau el însuşi a făcut politică, a răspuns că părinţii nu au făcut politică, iar el era prea mic pentru aşa ceva. Scandalizat peste măsură, şeful cadrelor l-a poftit afară şi l-a anunţat în cel mai scurt timp de cele întâmplate pe Petre Iosif. A doua zi, Petre Iosif i-a înmânat repartiţia la o revistă care se afla mai la marginea spectrului politic, „Viaţa românească", dar nu înainte de a-i cere să-şi îndeplinească o ultimă îndatorire, şi anume de a-şi urî părinţii. Ultimele cuvinte i-au aparţinut lui Beniuc, care în ciuda celor auzite l-a încurajat, spunându-i că e un poet talentat şi are încrederea că la revistă se va descurca fără probleme.

În cadrul revistei a lucrat sub conducerea lui Nicolae Moraru, timp de 12 ani (1952-1964) ca redactor la secţia de Poezie, alături de Veronica Porumbacu, Mihu Dragomir, Cristian Sârbu, Remus Luca şi Aurora Cornu, colega sa de la Şcoala de literatură. În ultimii ani funcţia de redactor-şefi ai revistei au deţinut-o Demostene Botez şi Aurel Baranga, sub directoratul lui Mihai Ralea. După moartea lui Ralea şi a lui Aurel Baranga, Demostene Botez a rămas singurul redactor-şef, iar Ion Horea a devenit şef la secţia de Poezie.

Încă din perioada şederii sale la Cugir, Ion Horea coresponda cu viitoarea soţie, Felicia Chirilean cu care se va căsători în august 1953, sărbătorind evenimentul alături de naşi. Felicia sau Liţa cum o alintă poetul, s-a născut în anul 1930, fiind originară din Vaidei, judeţul Mureş. Tânara familie se consolidează în încercări, deoarece erau două personalităţi puternice, opuse (el – poezie, ea – fizică-matematică) însă au neutralizat opoziţiile şi s-au armonizat, formând un cuplu longeviv, însufleţit de unica fiică, Irina, alintată Piuca.

În anul 1956, publică la ESPLA, primul volum de versuri intitulat „Poezii" care a făcut dovada unui stil exersat, dar nu pe deplin solidificat. Volumul a intrat în vizorul unor critici

[11] Eugeniu Nistor, *Dialoguri în Agora*, Tg-Mureş, Editura Ardealul, 2006, p.38

consacrați, precum: George Călinescu, Savin Bratu, D. Costea, Aurel Martin, Vasile Nicolescu, Lucian Raicu. George Călinescu, în 1958 vedea în Ion Horea, deşi nu-l cunoştea personal, o personalitate poetică în devenire, chiar dacă îi amendase retorismul şi stângăciile stilistice: „tânărul poet promite mult, are o frază lirică, în general fluentă şi moale ca lâna, un limbaj simplu pe ici pe colo pătat cu câte un mac, şi cu câte o preferință vădită pentru muncile şi bucuriile vieții agreste.”[12] „Horaționizând” şi totodată „virgilizând”, adeseori „hesiodizând”, Ion Horea se înscrie potrivit specificării călinesciene în linia „poeziei agreste dintre cele două războaie”[13], valorificând ecouri din Alecsandri, Topârceanu şi chiar din Mihai Eminescu. Despre faptul că volumul s-a aflat sub lupa lui George Călinescu, poetul mărturiseşte că „ nici nu mi-am dat seama atunci cât a însemnat gestul marelui critic. Nu eram un caz singular, dar cu mine a început publicarea seriei sale de considerații critice la volumele unor tineri scriitori contemporani. Ecoul acestor aprecieri, am avut şi atunci sentimentul, a fost receptat mai profund în mediul literar în care trăiam decât în propia mea înțelegere.”[14] Urmează în anul 1961 un nou volum de versuri, „Coloană în amiază”, publicat la Editura pentru Literatură, iar în anul următor la Editura Tineretului apare o culegere cu poezii pentru copii intitulată „Flori de păpădie”. Pentru ambele volume poetului i se înmânează premiul Uniunii Scriitorilor.

În anul 1964 Mihai Beniuc a fost înlăturat de la conducerea Uniunii Sriitorilor, iar în locul său a fost numit preşedinte, Demostene Botez. Acesta i-a propus lui Ion Horea şi l-a convins să şi accepte postul de secretar al Uniunii Scriitorilor, alături de verişorul său, Ioanichie Olteanu. Aceeptând în cele din urmă, i s-a dat şi funcția de cititor al „Gazetei literare”, fiind un fel de censor, intermediar între revistă şi cititorii de la Comitetul Central. Astfel, Ion Horea se ocupa de problemele curente din cadrul uniunii însă Ioanichie avea în grija sa chestiuni externe ce vizau problem mai delicate, precum vize de intrare, congrese etc.

Apariția volumului „Umbra plopilor” în anul 1965 marchează începutul unei noi etape în plan artistic, cu schimbări vizibile în laboratorul de creație în care au apărut sentimente, materie şi catalizatori noi. Despre perioada care a favorizat apariția acestui volum, poetul afirmă că era una „de deschideri, de reabilitări de reaşezări ale valorilor, de redobândire, măcar în parte, a ceea ce dogmatismul a pus la index. Un important număr de scriitori, foşti sau nu deținuți politici, dar excluşi din Uniunea Scriitorilor, au fost reprimiți, într-o ambianță nouă, a liberei manifestări spirituale.”[15] Acest fapt i-a oferit o mare satisfacție în anii de secretariat la uniune şi justifică în biografia sa un important şi hotărâtor moment. Tot de acest moment e legată încercarea lui Ion Horea de a-l convinge pe Emil Botta să reintre în rândul Uniunii, fapt pe care acesta îl refuză. Având în vedere situația, Ben Corlaciu a formulat cererea de reprimire, iar Ion Horea a iscălit-o şi i-a dus poetului noul carnet de membru al Uniunii Scriitorilor.

După Demostene Botez, a urmat la conducerea Uniunii, Zaharia Stancu cu care Ion Horea a colaborat foarte bine. Cei doi „veri(tabili)” cum a spus-o Ion Horea într-un joc de cuvinte, nu erau membri ai Biroului Uniunii Scriitorilor, acesta fiind format din preşedinte, vice-preşedintele Pop Simion, Ion Pas, Titus Popovici, Marin Preda, Geo Bogza.

[12] George Călinescu, *Literatura nouă*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1972, p. 107
[13] *Ibidem*, p. 107
[14] Eugeniu Nistor, *op. cit.*, p. 41
[15] Eugeniu Nistor, *op. cit.*, p. 42

Schimbări noi apar în vara anului 1968, când Tiberiu Utan şi-a dat demisia de la „Gazeta literară," iar Biroul l-a înlăturat pe Ion Lăcrănjan. În urma Congresului al IX-lea al partidului apare ideea înlocuirii „Gazetei literare" cu „România literară," ce avea să fie o publicație cu un profil îmbogățit de deschideri pe toate planurile culturii. Pe acest fond, s-au înființat publicații județene, precum „Familia," „Orizont," „Tomis," „Vatra". În luna mai Ion Horea a fost numit adjunct, post pe care l-a refuzat, dar încurajat de Geo Dumitrescu, Marin Preda şi Zaharia Stancu, l-a acceptat în cele din urmă. Rămas singur, deoarece colegii săi au plecat în concediu, dimineața şi-o petrecea la Uniune, iar după-masa lucra la „Gazeta literară", ale cărei numere le scotea alături de Alexandru Oprea**.** La Zaharia Stancu au loc întâlniri cu Balaci, Jebeleanu care puneau la cale apariția „României literare". La 10 octombrie 1968 la Ateneul Român s-a deschis Congresul Scriitorilor, Stancu fiind reales în funcția de preşedinte al Uniunii, iar secretarii au fost schimbați. Poetul îşi aminteşte cum „pe mesele din hol se aflau vrafurile calde ale primului număr al revistei *România literară.*" Redactor-şef este numit poetul Geo Dumitrescu, iar Ion Horea şi Gabriel Dimisianu sunt promovați pe postul de redactor-şefi adjuncți. Pe primul exemplar ieşit de sub tipar al revistei, redactorii îşi acordă unii altora dedicații.

În anul 1970 în timpul plecării lui Geo Dumitrescu într-o delegație în Elveția apare o situație conflictuală cauzată de înlăturarea lui Dumitrescu din funcție şi înlocuirea sa cu Nicolae Breban. Ion Horea deşi avea o relație amiabilă cu cel din urmă, nu a putut accepta subtextul acestei lovituri. După reinstalarea fostului redactor-şef a urmat o perioadă în care Geo Dumitrescu „într-un soi de lehamite, mai mult din motive personale, pornind de la jignirea făcută de oficialități prin instalarea lui Breban decât din alte motive ideologice sau de altă natură, s-a retras la Sinaia unde a stat câțiva ani, timp în care revista a fost condusă de aduncții săi, subsemnatul şi Dimisianu."[16] Această situație s-a menținut până când George Ivaşcu a fost înlăturat de la „Contemporanul", oferindu-i-se în schimb postul de redactor-şef al „României literare." În acest climat, Ion Horea cunoaşte multe personalități ale culturii, leagă noi prietenii, având raporuri cordiale cu toată lumea, deoarece afirmă că „nu am fost omul conflictelor, şi nici omul ambițiilor. Eram puntea de legătură dintre *România literară* şi *Luceafărul,* în care se afla o grupare de critici şi poeți care nu simpatizau gruparea de la *România literară*, iar eu am dat dovadă de o diplomație pentru care mă felicit."[17] În primii ani de redacție, Ion Horea a fost cel care i-a adus ca viitori colaboratori la revistă pe scriitorii ardeleni, Augustin Buzura şi Mircea Zaciu, care până la ora aceea nu erau în grațiile redacției. Un alt obiectiv pe care şi l-a propus, dar pe care l-a şi atins a fost atragerea „cerchiştilor", Ştefan Augustin Doinaş, Ion Negoițescu, Cornel Regman, Nicolae Balotă. Cu modestie poetul mărturiseşte că "nu a fost un merit personal, dar de câte ori a fost cazul, am fost elementul de legătură între aceşti sciitori multă vreme marginalizați, şi *România literară*."

În memoria poetului au rămas înrădăcinate evenimentele politice, cu precădere cele legate de numele celor doi conducători, pentru care li se cereau obligații din ce în ce mai apăsătoare, astfel „pentru ziua lor ni se solicita nu doar un număr sau o pagină de revistă, ci şiruri de numere cu începutul, culminarea şi sfârşitul evenimentului."[18] Răspundeau acestor obligații prin reportaje, articole omagiale, poezii, semnate de oamenii mai apropiați de

[16] Ion Horea în dialog cu Anamaria Papuc. Interviu realizat la Bucureşti, 9 august 2013
[17] *Ibidem*
[18] *Ibidem*

structurile politice. A fost perioada în care se simțea oripilat de apropierea zilelor de naştere, iar „plenarele şi congresele partidului cereau de asemenea, câte trei sau patru numere de întâmpinare, câteva numere de oglindire a evenimentului şi câteva de concluzie.”[19] Poetul mărturiseşte că „am încercat să le facem întru-un fel anume, iar cine nu a trăit în condițiile unui regim dictatorial trebuie să facă un efort pentru a înțelege acest lucru.”[20] Ion Horea nu a făcut activitate politică, dar nu a stat la marginea mişcării culturale puse în slujba poporului. A publicat adeseori, fără semnătură articolele de fond într-un stil gazetăresc original, recenzii şi note de drum prilejuite de vizitele pe care le-a făcut în România sau în străinătate. Un alt moment care l-a angajat la ceva care nu făcuse până atunci e cel în care Valentin Silvestru l-a împins spre cronica teatrală. A scris numeroase cronici între anii 1976-1980, atât la spectacolele din capitală, dar mai ales la cele din Tg-Mureş, pe care le-a publicat în „România literară”.

În anul 1979 publică un nou volum de versuri „Bătaia cu aur” la Editura Dacia din Cluj. Apariția volumului trezeşte ecouri atât în rândul confraților, dar şi al criticii literare. Pe lângă activitatea literară bogată, alte distincții şi premii se țin lanț. În anul 1972 primeşte premiul „Asociației Scriitorilor din Bucureşti” pentru volumul „Încă nu”, premiul Uniunii Scriitorilor pentru volumul „Măslinul lui Platon”(1976), premiul Uniunii Scriitorilor, premiul „Mihai Eminescu” al Academiei Române, premiul „Mihai Eminescu” al revistei „Convorbiri literare” pentru volumul „Un cântec de dragoste pentru Transilvania” (1983), premiul revistei „Flacăra” (1984).

Timp de 20 de ani, Ion Horea a lucrat neîntrerupt în cadrul revistei „România literară”, fiind ani de deschidere, dar şi de întâmpinare a cultului personalității. În anul 1989 a împlinit vârsta de 60 de ani şi simțindu-se din ce în ce mai copleşit de presiunea politică şi totodată îngrozit de faptul că se apropia ziua de naştere a conducătorilor țării care presupunea alte obligații îngroşate, a decis să se pensioneze. La 15 ianuarie 1990 şi-a depus cererea de pensionare al cărui text poetul l-a reprodus din memeorie: „Întrucât la 15 ianuarie s-a născut Mihai Eminescu, subsemnatul, Ion Horea nu mai are ce căuta în literatura română. Vă rog să-mi alcătuiți dosarul de pensionare.”[21]

Începând cu octombrie 1990, poetul intră într-un nou regim de viață, urmând să colaboreze la „România literară”, dar şi la alte publicații nou apărute, situându-se pe scena literară nu ca un marginalizat, ci ca un poet ce s-a întors la uneltele sale. În deceniile care au urmat de la revoluție a scris şi a publicat 16 volume de poezii, care au fost încununate cu premii: premiul special al Uniunii Scriitorilor, Filiala Mureş, „pentru fidelitate în reflectarea spațiului mureşean” pentru volumul „Căderea pe gânduri” (1996), Marele premiu „Nichita Stănescu” (1997), premiul „Pasărea măiastră” al serilor de poezie de la Brădiceni (1998), premiul „Mihai Eminescu” la festivalul Internațional de poezie, Orşova, 1999.

Între anii '91-'92, Ion Brad i-a propus să înființeze Editura Iriana, numele fiind abrevierea de la Irina Horea şi Ana, nepoata lui Ion Brad. Ion Horea a condus această editură până în anul 1997 când a intrat în faliment. Începând cu toamna anului 1988, Ion Horea a condus revista „Biblioteca Bucureştilor”, avându-i alături pe Iulia Macarie şi Radu Vlăduț. Revista a scos un volum comemorativ când poetul a împlinit vârsta de 70 de ani, fiind ilustrat

[19] *Ibidem*
[20] *Ibidem*
[21] *Ibidem*

de Mircea Dumitrescu şi elevii săi. Revista a fost scoasă până în anul 2009 când poetul a trebuit să opteze între pensie şi salariu. Alegând pensia, a fost nevoit să se retragă din activitatea redacțională. Despre anii petrecuți la această revistă, poetul mărturiseşte că „au fost cei mai frumoşi şi liberi ani de redacție din viața mea. Nu am fost cenzurat de nimeni, lucram cu materiale de arhivă, deoarece ne aflam în imposibilitatea de a plăti colaborările şi configuram în libertate toate rubricile şi paginile publicației."[22] În tot acest timp, poetul a trăit bucuria scrisului fără opreliști, fără cenzură interioară sau de altă natură, în condițiile în care literatura cunoaşte o unică cenzură, şi anume aceea a marginalizării ei în viața socială.

Bibliografie

Călinescu, George, *Literatura nouă*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1972.
Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, Bucureşti, Editura Univers, Bucureşti, 2000.
Nistor, Eugeniu, *Dialoguri în Agora,* Tg-Mureş, Editura Ardealul, 2006.
Olteanu, Ioanichie, *Turnul şi alte poeme*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2012.
Ion Horea în dialog cu Anamaria Papuc. Interviu realizat la Bucureşti, 9 august 2013

[22] *Ibidem*

GHEORGHE CRĂCIUN'S LATER WORKS: *THE VICES OF THE POSTMODERN WORLD* AND *BLUE WOMEN*

Alexandra UNGUREANU-ATĂNĂSOAIE, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The present paper aims at analysing two of Gheorghe Crăciun's works which appeared posthumously, namely The Vices of the Postmodern World and Blue Women. Both are characterized by a certain degree of incompleteness but they are also very interesting and novel instances of the author's writing. Consequently, there is the need to see exactly how both these titles place themselves in the context of Crăciun's works, how they relate to similar previous works and, more important, what exactly constitutes the originality they put forward. The perspective is multi-layered and aims at minutely describing and integrating the two titles, starting from the genesis of writing, style and construction and ending with possible connections that can be established with other works belonging to the same author. The end goal is to see whether there is a last phase in Crăciun's work (from what has been published up to this point) and how it can be characterised.

Keywords: creative pattern, revelatory moment, posthumous works, incompleteness, creative definitions

Introduction

The current paper aims at analysing the two most recent titles of Crăciun's writing, *The Vices of the Postmodern World* and *Blue Women* from a multi-layered perspective, with the broader purpose of determining their place among the author's work. *The Vices of the Postmodern World* and *Blue Women* are two of the last published expressions of Gheorghe Crăciun's writing and they both appeared posthumously, the first in 2011 and the second in 2013. From several points of view, both titles can be analysed together, as they share a series of common traits, as it will be shown later on in this paper (for example, the similar way of coming into being and the fact that there was a second person taking the work from the manuscript status to the published one, other than the writer himself). What is very interesting though is the fact that they were published after the writer's death determined, especially in the case of *Blue Women*, an unprecedented and surprising popularity, even if *The Vices of the Postmodern World* is still to be properly discussed by the mainstream critics and not just addressed by texts of initial appraisal, as it has mostly been approached until now. However, unlike some other titles from Crăciun's writing, like *Theatre of Operation* or *The Somatographic Pact*, severely ignored by the critics, these two (up to this point) posthumously titles have become some sort of stars, precisely because of the contexts in which they were published. The leading titles in Crăciun's work remain *The Aisberg of the Modern Poetry* (for the theoretical part) and *Pupa russa* (among his novels) but it seems that the same is currently happening to another duo, *The Vices of the Postmodern World* and *Blue Women*.

Why analyse *The Vices of the Postmodern World* and *Blue Women* together? The choice could seem arbitrary, since the books belong to two different genres, and yet, they seem to be emerging from the same ideatic background. Furthermore, they also seem to be sharing a type of perspective that is novel for Crăciun and, what is even more interesting, they connect in a way that wasn't possible before, not even between *Pupa russa* and its journal. As

it will be demonstrated later on, there are subtle links between *The Vices…* and *Blue Women*, connections situated at multiple levels: the themes themselves, the Romanian (and not only) reality they both cover, the here and now versus then and there. The novel seems to have come before the articles: its *ok* version dates from the 27th of July 2006 and the writing period can be traced somewhere in 2004-2005, whereas the first mention in the journal of the idea of *The Vices…* bears the inscription 16th of July 2006. This is more than a coincidence or a mere sample of multitasking from the part of an author who regularly worked on multiple projects at a time. It looks like both books went along, even if it was for a short period of time. Did the revelatory idea for *The Vices…* determined the author to revise his novel or was it the other way round? Was the novel actually a trigger for the idea, which now does not seem so surprising as before? More than anywhere else, there is an interdependece between the two that cannot be denied and this is why it would be beneficial to analyse them simultaneously, whenever possible.

This paper raises a series of questions whose answers can lead to a clearer view upon these two titles and to a sharper perspective: can *The Vices of the Postmodern World* and *Blue Women* be representative samples of a new phase in Crăciun's writing, as is it up to this moment known to the critics and readers? Can they be considered creative definitions of the last Crăciun? Furthermore, how can they relate to his previous titles? Is there a breach between this last phase of creation and the previous ones or there are themes, obsessions, characters, language experiences, theoretical frameworks that live on but looking slightly different? Or, taking the other critical side, are they easy, mere commercial titles, only designed to fulfil the reader's pleasure and nothing more, completely lacking any kind of auctorial strategy or theoretical background? Can an author, all the more so one like Gheorghe Crăciun, simply pass from experimental, textualist, theoretical writing, to an *easy* novel like *Blue Women* is considered by some of the critics?

Creative Pattern and Revelatory Moments

Undoubtedly, *The Vices of the Postmodern World* and *Blue Women* stand alone in the background of Crăciun's writing. All previous works of his have been finished by himself, written and rewritten until he was fully satisfied with them. *Pupa russa*, for instance, experienced such a process, and the author only let it go out in the world when he was completely sure of its form. With *The Vices of the Postmodern World* and *Blue Women*, there is no last version as the author left it. *The Vices* firstly appeared serialised in *Observator cultural*, and the author was in the middle of working at the articles shortly before he passed away. It was Carmen Muşat's job to gather all 11 articles (published between October and December 2006), to write a preface for them, in which she descrives precisely this process. There was a parallel read of the articles and the author's journal, where there are confirmations for these texts and an implicit ready for print from the part of the author. However, these pages are also included in the book and it is truly amazing to see that the road from idea to text is sometimes extremely short, as some pages are almost identical both in the article and in the journal. From this point of view, *The Vices* comes close to *Pupa russa*, title which benefits from having a whole journal of writing, be it *fake*, as the author calls it, namely *The Body Knows Better. Fake journal for Pupa russa* and, to some extent, to the second edition of *Composition with Unequal Parallels*, which is followed by some pages of

the author's journal, concerning precisely the writing of this novel and explaining, to a degree, certain of its aspects. However, *The Vices…* lacks references in the author's public discourse, for example when we was asked what was he working upon. The only place he mentions the themes which will become future articles are the pages of his journal. It is as if the serialised form was preferred as way of showing them to the world and maybe the process of writing was so fast and intense that he did not have the time to speak about it in interviews or other articles.

Blue Women, on the other hand, is still awaiting this type of auctorial confessions (which are certain to be present in the still not available literary legacy the author left behind). For a change, as opposed to many of his previous works, the author mentions this title in two interviews, one in *The Literary Bucovina*, in 2006, where he fully acknowledges the fact that he does not like to publicly speak about the projects he is working on, and the other in an interview from *Vatra*, in 2005, where there are more extended and, up to this point, the only auctorial references available. In this case as well Carmen Muşat edited the book, because she had to choose from two similar files from the author's computer and, furthermore, summarise the chain of events the writer wanted to use. She states that *the process of creation is definitely not ended, at this stage, but* that *the book has all the elements of a story with an open ending*.[1] However, the critic relies a great deal on the author's own confession regarding this novel, gathering all the references he made along to way in different forms, for the moment one of the most valuable tools for interpretation and, at the same time, a source of hypothesis to be tested in the process of analysis.

As the starting point is concerned, both *The Vices…* and *Blue Women* are based on what I have defined someplace else[2] as *revelatory moment*, defined as (but not limited to) *an image, a word, a language-related experience, a sensuous but analised experience acting as triggers for the creative process and leading to a finite work*. More than in other cases (there are several types of such moments within Crăciun's writing), here, the induction element is an image, both for *The Vices…* and for *Blue Women*. In the first case, the image is a billboard advertising for a variety of cameras which can be bought from a certain store:

> I found myself on a metro platform in the morning, just coming back from the train station, when I stroke upon the idea of a book that could maybe becalled <<The Vices of the Modern World>> (I know there is a poetry book by the South American poet Nicanor Parra which is entitled <<The Vices of the Modern World>> but mine will not be a series of samples but a phenomenology of values). Actually, I came up with the idea while watching a commercial billboard stating that you can find at Media Galaxy store a great variety of cameras. The word<<variety>>surprised me and I started to think of it. It is one of the key-words of today's world. And today,s world is a world of products. A serialised world. And so on. The book I am thinking about would be a sort of an index of vicious concepts of the postmodern world or, better said, of concepts viciated by the mere way in which this world runs.[3]

[1] Carmen Muşat, *A Fresh Novel*, preface for *Blue Women*, Polirom, Iaşi, 2013, p. 14
[2] In the corresponding chapter of my thesis proposal (work in progress)
[3] Gheorghe Crăciun, *The Vices of the Postmodern World*, Tracus Arte Publishing House, 2011, p. 90

However, the image itself and the word are co-dependent, making this type of revelatory moment an image-language related one. There are more examples of this kind of revelatory moments throughout Crăciun's writing and the process is usually similar to the one where only the word in involved, because in both cases some small element of the outside world (in this case) or of the internal one (thread of thoughts) generates a future finite work, be it an article or a whole book.

The authenticity of this moment and the authenticity of translating it into writing is guaranteed by the same occurrence, as noted down in the journal pages inserted at the end of *The Vices…* There are only minor differences between the two fragments, in the sense that the article comprises a more concentrated form of the experience described in full in the diary page dated 16th of July 2006. Another difference is that Crăciun adds that his intention is to play upon subjectivity in such a way that the book does not become either too personal or too boring. It is as if he sees the word *variety* for the first time and it strikes a chord in his intellect so hard that it constitutes into the starting point of a book. So, literally, the book is made of words, based on words, born out of words. Of words of the type *food for thought*, fertile words which act as a catalyst and bring about a whole conceptual frame of mind. In this case, the word *variety* conjugates itself in the broader conceptual umbrella represented by the postmodernism. And from this on, the reader can sit back and enjoy a complex train of thought that basically questions Romanian postmodernism in its most detailed and at the same relevant aspects.

The need to write this book is immediate, almost urgent, the author says that he would have wanted to start the book in the very exact spot he found himself, on the metro platform. The index of the book establishes itself, apparently with no help from the author:

> I was thinking that I should not only write about variety, but also bout difference and uniqueness. I just could not miss the chance of a sign-analysis of presence, a possible discourse of the show outside performing arts. Then there would follow, in turns, repetition, multiplicity, virtuality, otherness, instant communication, the touching, the fanatsy, the surrogate, the body, the absence, voyeurism, dissemination, indeterminacy, interface[...]. But also snobism, trendiness, cosmopolitism, clubbing, elitism, the bigotry of imitation, the obscenity of namelessness.[4]

The task ahead is not only complex but also extremly audacious because what Gheorghe Crăciun wants to do is to actually write a thematic dictionary of postmodernism as it presents itself in his view and in the context of the post-communist Romanian society.

There has to be emphasized that these texts, even though conceived from the very beginning as parts of a book, appeared in a serialized form and any of the statements from the first text could not be edited in the way writers are regularly able to in case of books. The project presents itself as being too complex, there is no doubt about it, however the reader is left to ask himself how the finished task would have looked like. Still, this constant oscillation article versus book is yet another reminder of things left unfinished but not out of the writer's will but due to his untimely death.

[4] Gheorghe Crăciun, *The Vices of the Postmodern World*, Tracus Arte Publishing House, 2011, p.18

Overlapping the diary pages and the articles that resulted from three considerations (initially written purely for personal use), one cannot help but notice how the texts that appeared in *Observator Cultural* are nothing but user-friendly interfaces of these ideas. The process they underwent condensed them in such a way that no word can be omitted without actually losing the intended meaning. This is why an informed reading should cover both the articles and the diary pages. Coming back to the general style of the articles and the author's predilection for condensed, short sentences, it must be said that this actually is not a very usual characteristic of his writing, not even of the one also published in literary magazines. It is less likely that this has to do with the specific limitations of article but more with the belief that this sometimes cryptic fashion of expression is the best way to make his point. The sentences are almost Twitter-like in terms of length and this proves at times to be a real challenge for the reader because not even one word can be skipped without the risk of missing the point: *Brand personalization. Uniform and person. Levelling and personalization.* [5] Moreover, sometimes a paragraph has to be read more than once. In this way, *The Vices of the Postmodern World* proves itself to be not the easy read that the reduced number of pages seemed to promise. This is of course a stylistic point of view because the discussion appears to complicate if we approach the ideatic content, which will be done later on this paper.

Coming back to *Blue Women* and its creative pattern, it must be said that here, more than anywhere else, there is a severe need of being able to read both the semi-finite work and the journal pages or notes related to this title. As Carmen Muşat underlined at the launching event of *Blue Women* in Braşov, this book cannot be judged together with other fully finished titles, belonging to Crăciun or not and this is one more reason in favour of revealing any potential pages of this type. Undoubtedly, what has been published under the title *Blue Women* is just work in progress, the book didn't have the *permission to print* mark of the author and, moreover, Carmen Muşat also did an editorial job when selecting the contents of one of the two files named *Blue Women*, choosing the one that got to be published.

With *Blue Women*, there is a very interesting phenomenon going on, because Crăciun chose from the very beginning to start writing a *light* book, from a stilystical point of view also included. The very intriguining creative aspect here is the fact that, just like in *The Vices...* there is a pure copying of the revelatory moment in the book itself: here, both the writer and the narrator of the novel have the same revelatory moment: seeing a picture of Nicole Kidman. This triggers a real obbsession of the narrator for the actress and her movies and basically every woman in his life gets compared to the film star. Here, it is clearer than anywhere else that the book is based on a moment with a creative potential and that becomes the red thred throughout the novel, and that this is precisely the piece of information relevant for understanding both the way of coming into being of the book and, from an ideatic point of view, its theoretical framework put into play here. Analysing both titles together can offer an intriguining perspective, namely that they were actually constructed like a pair, consciously or not, from the beginning.

It is not a mere coincidence that Crăciun didn't get to write about the theme of love in the postmodernist background and it cannot be argued that this was only determined by the fact that he passed away while writing that series of articles. A more reasonable explanation is

[5] Gh. Crăciun, *The Vices of the Postmodern World*, Tracus Arte Publishing House, 2011, p. 95

that what he didn't succeed in treating in an article form, more likely by choice, he tackled upon in a more or less fictional perspective, in his last published novel. Certainly, his opinions on love in the postmodern age would have been fascinating, having in mind his previous titles and portrayals of love which can be found there and their absence form *The Vices…* (what is love and sexuality in the postmodern age if not a *vicious concept?*) should raise a series of questions. *Blue Women*, on the other hand, is full of various degrees and ways of understanding love, of relationships and feminine images (starting from Nicole Kidman, continuing with Ondina and ending with Ada, not leaving aside all the other feminine representations), in the broader context of a post-communist, ultimately postmodernist Romania (but not only). In this way, *Blue Women* ceases to be the *light* book the author itself intended and which the critics continued to see, but becomes yet another form of potraying a complex theme such as the erotic one. In this sense, this novel can undoubteldy stand as a new facet of seeing love and it echoes, to a very great extent, *Composition with Unequal Parallels*, from the point of view of the multidude of relationships and also *Pupa russa*, from the perspective of a character (a female in *Pupa russa* and a male in *Blue Women*) having a great variety of erotic experiences. From this perspective, the absence of the pure narrative thread is no more relevant than in the case of *Disembodied Beauty*, for example, or *Composition with Unequal Parallels*.

Greately debated by critics as a *light* book, a book with no theoretical or another type of bet, *Blue Women* ceases to be even what its autor mean for it to become, and turns into a full instance of Crăciun's writing, presenting a series of characteristics which can be found throughout his entire creation. In fact, it is the mechanism of Russian dolls that is put into play here, because *Blue Women* is literally encompassed in a broader frame of Crăciun's writing but at the same time being another instance of previously analysed themes. It is yet another instance of the work itself surpassing any auctorial intentions, despite what the author intended for it. This is why some of Crăciun's own testimonial have to cautionally be taken into consideration and viewed not only by themselves, but in relation with the author's previous writings, in order to get a full and accurate image.

Another common point with *The Vices…* is a new and obvious dismissal of any theoretical point and abstract idea. If *The Vices…* was intended as a book without references, born out of real living and out of the author's own schizoid view of the culture (and it eventually became so), in *Blue Women* Crăciun rejects, from the very beginning, any type of unnecessary abstraction: *Although the confessions of my character develops itself in the form of some fragments written directly at the computer, I try as much as I can to guard my text against abstraction and theory*[6]. This is a clear departure from the intentially assumed theoretical background that wired all his non-fictional works and also, up to the moment represented by *The Vices…* and *Blue Women*, his fictional one too. The highly experimental aspect of all his previous fictional works has been abandoned in favour of real life, of a more experience immersed point of departure and this is visible when relating the revelatory moment of both titles with their subsequent development. It is thus the moment where the experiment (like the one portayed in *Original Documents: Legalised Copies*) is no longered favoured to the detriment of life and experience and in this way the moment embodied by

[6] Gheorghe Crăciun in Carmen Muşat, *A Fresh Novel*, preface for *Blue Women*, Polirom, Iaşi, 2013, p. 16

theses posthumous titles can be considered a new phase in Crăciun's creation. Furthermore, as it is available to the public uo to this point, these two titles are, for the moment, the only creative definitions of this new phase. this does not mean, however, that they are completely separated from what has been previously put forward. because there is also a series of elements connecting to his earlier trademarks.

A clear trademark of Crăciun's writing, as illustrated all throughout his literary writings, is the predilection for paragraph (or even page) long ennumerative lists. it is visible all over the articles comprised in *The Vices…*and they are also conencted with a certain auctorial intention, just like in the following example, where the writer of *Pupa russa* fails to efface himself:

> Jeans with are cut, perforate, pre-washed, torn according to a pattern straight from the factory. Cardigans which are plucked, disheveled, with threads and burls usually hidden sticking out just like in a pattern. Skirts which are fringed, torn to tatters, which seem to be made out of randomly torn pieces which have never seen a pair of scissors. Summer jackets which are bought pre-washed already. New shoes with vintage leather, worn down even before you put them on. T-shirts which are randomly stained, still smelling as recent mass-production, tops which are already wrinkled that you might try to iron without any success, rusty jewelry, blackened by passing of a time without time, rings with artistically crackled stones, cotton jerseys like fish nets, loosely hanging on the body. Cloth bags made out of napping rags, rag-like swimwear, and leather jackets apparently shriveled at sleeves and shoulders etc, etc.[7]

At a first glance, there is a strong contradiction between the predilection for condensed sentences (Twitter like in form) and these ample enumerations but this is just a rushed reading. In fact, these two characteristics blend together very well and wonderfully serve the purpose of getting the points across. The concentrated sentences usually state an idea and the demonstration grows exactly by means of stringing these types of sentences. Moreover, there is another aspect that comes into play: by using this stylistic characteristic, Gheorghe Crăciun preserves the distinguishing urge to write down observations regarding the surrounding reality and facts. It is as if the distance between writing and reading is actually shortened to a minimum and the reader gets the impression that what he/she has just read is only moments away from actually happening. However, the overlapping of the articles and the diary fragment clearly shows that this is a choice of the author, a very subtle but yet even more efficient one.

On the other hand, ample examples come in handy at the end of such theoretical (and sometimes cryptic) argumentations. What seems to lack (in terms of properly conveying the message) is provided in the lists of examples, as seen in the quotation above. As mentioned before, this is a feature that transgresses the author's writing from the fictional side and the very interesting aspect to note here is that his previous theoretical/critical text works lack this particular way of enforcing the discourse. In the case of *The Vices of the Postmodern World* it is yet another stylistically informed choice because in this way the text earns a much needed

[7] Gheorghe Crăciun, *The Vices of the Postmodern World*, Tracus Arte Publishing House, 2011, p. 31

balance. Throughout examples which crowd themselves in page-long paragraphs, the ideas stated as scarce as possible seen to gain weight.

Moreover, this also relates to the origin of the texts as reflections of experience. The piling up of images both the source and the meaning to illustrate an idea in such a way that there could hardly be any ways left to contradict it. Very briefly analyzing the quotation above, one can notice how these images accumulate and eventually they almost harass the observant viewer that Crăciun is and this is yet another classic case of *who was first in here*, here in the form of *Which was first, the image or the idea?* One can never tell for sure and this perpetual oscillations is one of the strong point of the book.

As fas as *Blue Women* is concerned, this predilection for long ennumerative paragrahs is present from the first considerations of the author about the book, in the preface Carmen Muşat signs. Inside the novel, however, the long lists of words connected by sometimes mysterious associations (like the famous pages from *Pupa russa* describing series of linguistic experiences that Leotina has as a child) are much shorter than before (the chapters themselves are much more condensed, on the one hand, a clear sign of the intended innovation this book was planned to bring at the construction level and, on the other, a mark of the unfinished character gouvernating the book). Moreover, there is a clear preference for ideatic concentration whithin a paragraph, in a very well defined tendency for a more eventful narrative thread. The same feeling of ample ennumeration is now fulfilled by the long line of feminine representations, the narrator's relationships with the series of *blue women* and by the sometimes sensational line of events, which are more present than anywhere else in Crăciun's books (despite the very intricate controversy conducted by critics as to whether there is a preference for narration or not in *Blue Women*). The ultimate point to make here is that, compared to the previous titles, *Blue Women* can be considered the easiest to summarize, as it contains the most percentage of events in the narrative thread.

Conclusions

The demonstration conducted up to this point has called attention upon the fact that the last two titles belonging to Gheorghe Crăciun, *The Vices of the Postmodern World* (2011) and *Blue Women* (2013), published posthumously, prove themselves as more than meets the eye at a first glance, because they are obviously more than mere *easy* books, in spite of their condensed form (and it has been suggested above that there have been objective reasons why the writer didn't get to shape, reshape, write and rewrite them at will, until he considered them appropriate). They can and must be considered representative samples of a new phase in Crăciun's creation, as it is for the moment known both to critics and readers. They can even be seen as creative definitions of the last Crăciun, relating both to the previous titles in a series of ways but at the same time detaching themselves and establishing their own personality, which is a fact both for *The Vices…* and for *Blue Women.* As mentioned and shown above, there are some aspects that continue to come into play (the paradigmatic features of Crăciun's writing, at the level of some of the themes, characters, language experiences and theoretical frameworks, however well hidden in the text), combined with an auctorial strategy that gives away a new theoretical and cretive background. The experiment, the textualist and theoretical writing are not fully abandoned, they become threads in a more

complex canvass. The very interesting aspect related to both titles analyzed above is the unexpected acces that the critic and the reader gain into the creative laboratory of such a complex writer as Crăciun was and it is only for this, if not for some more reasons, that *The Vices…* and *Blue Women* should be seen as more than sensational appearaces, traces left by the author on his way to a better world.

Bibliography

Books:
Crăciun, G: *Composition with Unequall Parallels,* Allfa, Bucureşti, 1999
Crăciun, G.: *Blue Women,* Polirom, Iaşi, 2013
Crăciun, G: *Original Documents: Legalised Copies,* Cartea Românească, Bucureşti, 1982
Crăciun, G: *Pupa russa,* Art, Bucureşti, 2007
Crăciun, G.:*The Vices of the Postmodern World,* Tracus Arte, Bucureşti, 2011
Crăciun, G:

Articles:
Ungureanu-Atănăsoaie, A.: *Launching of the novel* ***Blue Women*** *by Gheorghe Crăciun,* available online:http://www.observatorcultural.ro/Lansarea-romanului-Femei-albastre-de-Gheorghe-Craciun*articleID_28554-articles_details.html

EROS ET THANATOS CHEZ GUILLAUME APOLLINAIRE

Alexandra ANICOLAESEI, PhD Candidate, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Looking for the reference points of a systematic vision about death in a poet's work, Guillaume Apollinaire being definitely no exception, is a mistake, because here we deal with a symbolic, platonic thinking and not with a deductive-aristotelic one. Apollinaire's lyric makes references to death in some poems ("Le Pont Mirabeau", "Zone", "La Maison des morts", "Cortège"). His perspective is influenced by the Greek Hades or, rarely, by the romantic macabre (like in "Ombre" or "La Maison des morts"), but the monistic vision of a unique world unifying the alive and the dead through love or the idea of ontological union among people seems to derive from Christianism. War goes hand in hand with death, nonetheless the tragic limit that frontline death supposes is relativised by his love for Lou ("Poèmes à Lou"). The death references existing in some of his poems do not confirm Apollinaire as a thanatic poet, since such references are the derives of certain aspects overflowing with life, most of the time associated with love. Eros and Thanatos meet thus forming the Freudian sphere of the French poet's soul in a disproportion favorable to life and therefore to love, because in Apollinaire's work, death is a phenomenon of life.

Keywords: Eros, Thanatos, letter's symbolism (m), Freud (Freudian spiritual sphere), cortege, war, night.

Jorge Luis Borges affirmait que dans toute la littérature il n'y a que quelques motifs que la sensibilité lyrique du temps répand dans une façon particulière. On pourrait dire le même sur les thèmes du lyrique qui, en fait, sont les constantes universelles de l'homme.

La mort chez Guillaume Apollinaire n'est pas perçue dans un système défini, sous une vision cohérente comme chez les philosophes ou comme dans les écritures de diverses spiritualités. On ne trouvera pas chez le poète en discussion un « traité sur la mort » (Vladimir Jankélévitch) est c'est bien normal parce que la poésie ne propose pas une logique aristotélicienne, mais une platonique, véhiculant des symboles.

Les renvois à la mort chez sont la plupart du temps des dérivés de certains aspects pulsant de vie, le plus souvent associés à l'amour. Pourrait-ce confirmer Freud par la sphère spirituelle qui suppose l'Eros et le Thanatos ? En psychanalyse, Sigmund Freud oppose la pulsion de la mort du plaisir – le Thanatos qui incube tout être humain – à la pulsion de la vie du plaisir – le Eros.

« Le Pont Mirabeau » suppose une vision héraclitienne sur le temps et sur la vie, l'amour étant lui aussi associé à la Seine, donc à l'élément aquatique : « L'amour s'en va comme cette eau courante/ L'amour s'en va/ Comme la vie est lente/ Et comme l'Espérance est violente » (3^{e} strophe). Le temps historique, bien que linéaire, s'écoule cycliquement. Ce qui est montré par le refrain qui maintien la mélopée par la répétition : « Vienne la nuit sonne l'heure/ Les jours s'en vont je demeure ». Cet écoulement du temps, perception aigüe de l'histoire de la vision sémitique, mène à la mort devant laquelle l'amour ne résiste pas. Ce qui demeure est le « je » lyrique, la conscience de soi de l'homme. La fuite du temps et

l'éphémère de l'amour sont mis en parallèle et le vers « L'amour s'en va » rappelle le refrain « Les jours s'en vont ». Le poète se présente comme fataliste dans le deuxième vers, il généralise subjectivement l'idée que l'amour est éphémère par la répétition de l'expression « L'amour s'en va ». La futilité de l'amour et des sentiments est accentuée par l'adjectif « courante », le poète ajoute au mouvement la sensation de rapidité aussi. Le refrain contient un filon élégiaque. La nuit, le cadre spécifiquement romantique, apporte une connotation négative. L'amour se ressent de cet impact de la nuit, de l'obscurité, de l'absence de la lumière. « Les jours s'en vont je demeure » est la constatation du repli, du retour à la solitude habituelle par la mort de l'amour entre les deux personnages.

D'autres fois, le monde est celui qui fatigue l'homme : il implique une monotonie infinie qui mécontente l'âme qui cherche la nouveauté comme profondeur, d'une perspective verticale et non pas horizontale caractéristique au quotidien, comme dans le poème « Zone ». « La religion seule est restée toute neuve » (5^{e} vers) parce qu'elle est éternelle et par cela actuelle. Comme autrefois dans le *Christianismus oder Europa* (« Christianisme ou l'Europe », 1799) de Novalis, Apollinaire considère que l'Européen le plus moderne est le plus chrétien (ici, Pape Pie X), ceci parce que l'esprit de l'Europe est organiquement lié au christianisme.

Apollinaire introduit dans son poème des « personnages » qui renvoient au Thanatos, mais il n'omet jamais l'idée de résurrection. L'oiseau Roc (57^{e} vers) présageait une mort imminente, mais il s'érige aussi en symbole de l'immortalité. Ensuite, Apollinaire mentionne « le petit colibri » (60^{e} vers), surtout pour ses liens à la mort (chez les Aztèques les guerriers morts s'en allaient vers leur dieu tribal sous la forme d'un colibri. Puis, le poète fait apparaître « Le phénix ce bûcher qui soi-même s'engendre / Un instant voile tout de son ardente cendre » (vers 65-66). Cette balance entre mort et vie est complétée par la présence de Lazare (101^{e} vers), le mort ressuscité.

Le poème emblématique d'Apollinaire finit par deux monostiques très courts : « Adieu Adieu / Soleil cou coupé » (vers 154-155). Par cette fin, le poète se sépare de ses amours, il fait ses adieux, ci-inclus la vie, le monde et sa capacité d'avoir des sentiments. Il utilise ce mot « Adieu » deux fois, l'un après l'autre, dans le même vers tous les deux commençant par majuscule. La métaphore du dernier vers « Soleil cou coupé » suggère un départ soudain, une séparation sans aucun mot. Même si macabre, celle-ci peut ressembler à la perte de la lumière, symbole de la vie. On trouve ici une image du manque d'espoir du poète, une éclipse de tous ses sentiments positifs. La vie paraît être coupée une fois avec le soleil. L'expression cacophonique est mystérieuse, peut-être le son d'un nouveau début, d'un nouveau monde.

Le poème « La Maison des morts » présente initialement une perspective grotesque sur l'extinction, de sorte que « A l'intérieur de ses vitrines/ Pareilles à celles des boutiques de modes/ Au lieu de sourire debout/ Les mannequins grimaçaient pour l'éternité » (vers 3-6). Il se trouve ici une résurrection, « une apocalypse/ Vivace » (vers 18 – 19) qui accompagne le poète avec un cortège de « quarante-neuf hommes/ Femmes et enfants » (vers 36 – 37) sur les rues de Munich, jusque dans un cadre bucolique d'où ne manque rien de toutes les accessoires des bacchanales : « Ils n'avaient pas oublié la danse/ Ces morts et ces mortes/ On buvait aussi/ Et de temps à autre une cloche/ Annonçait qu'un autre tonneau/ Allait être mis en perce » (vers 68 – 73). Le dualisme est annulé, de sorte que le monde d'au-delà et le monde d'ici s'accompagnent dans un monisme érotique : « Une morte assise sur un banc/ Près d'un

buisson d'épine-vinette/ Laissait un étudiant/ Agenouillé à ses pieds/ Lui parler de fiançailles » (vers 74 – 78). C'est un fantastique carnavalesque apparent qui rappelle par exemple du macabre romantique. Les couples mixtes, entre un mort et une vivante ou une morte et un vivant, paraissent dialoguer vraisemblablement, de manière que les frontières entre la réalité et l'imagination sont estompées comme dans la formule du réalisme magique : « Les morts avaient choisi les vivantes/ Et les vivants/ Des mortes » (vers 166 – 168).

Est-il Apollinaire un croyant, croit-il dans le bilan universel ? Les vers suivants pourraient le confirmer : « Mais les vivants en gardaient le souvenir/ C'était un bonheur inespéré/ Et si certain/ Qu'ils ne craignaient point de le perdre » (vers 210 – 213). La mort arrache à la banalité toute existence, parce que l'éternité ponctue ce qui est passager ; Apollinaire conclue que les morts « vivaient si noblement/ Que ceux qui la veille encore/ Les regardaient comme leurs égaux » (vers 214 – 216).

Le motif du cortège que le poète ressuscite confère à celui-ci un rôle psychopompe. La valeur éponyme du même motif du « Cortège » s'allie cette fois-ci à la vision grecque du Hadès, la mort constituant un passage dans le monde des ténèbres. « je m'éloignerai m'illuminant au milieu d'ombres » (10^{e} vers) déclame sybilliquement le poète que souligne l'unité d'être avec tous les humains et donc avec tous ceux qui confirment et causent l'existence de son présent : « Le cortège passait et j'y cherchais mon corps/ Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même/ Amenaient un à un les morceaux de moi-même/ On me bâtit peu à peu comme on élève une tour/ Les peuples s'entassaient et je parus moi-même/ Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines » (vers 61 – 66). On pourrait déduire que chaque individu, comme un nœud dans le réseau des existences du monde, implique toutes les réalités antérieures à lui, toute l'histoire, avec toutes ses causes et ses effets comme dans « Las causas » de Jorge Luis Borges.

Le motif du cortège est pleinement exploité dans « Le Musicien de Saint-Merry ». La scène qui se présente dès le 8^{e} au 14^{e} vers du poème a un air bizarre : « Le 21 du mois de mai 1913/ Passeur des morts et les mordonnantes mériennes/ Des millions de mouches éventaient une splendeur/ Quand un homme sans yeux sans nez et sans oreilles/ Quittant le Sébasto entra dans la rue Aubry-le-Boucher/ Jeune l'homme était brun et de couleur de fraise sur les joues/ Homme Ah! Ariane ». Les mots : « morts », « mordonnantes », « mouches » créent une atmosphère à la limite entre le réel et le fantastique. Bien qu'il y ait beaucoup de repères spatiaux, exprimés par des noms propres, le cadre semble se trouver au-delà de la réalité. Même le temps est précisé exactement, mais celui-ci paraît loin du réel.

L'atmosphère déborde de son et mouvement – le son de la flûte, les femmes – qui puissent représenter aussi les muses de la mythologie grecque. L'idée de mort est dépassée par celle de musique, la seule qui peut transcender ces limites naturelles. Le néologisme étrange « mordonnantes », probablement appliquée à des femmes de Saint-Merry, pourrait être une condensation de « Mort » et « bourdonnantes », ou bien il pourrait signifier la « mort-traitant », qui, pour Marc Poupon, suggère que les femmes sont des prostituées (dans son article « Le Musicien de Saint-Merry », in: Cahiers de l'Association internationale des études françaises).

Les premiers trois vers de cette scène sont une vraie pierre d'achoppement pour n'importe quel traducteur : « Le 21 du mois de mai 1913/ Passeur des morts et les mordonnantes mériennes/ Des millions de mouches éventaient une splendeur » (vers 8 – 10).

Dès qu'on jette son œil sur ces vers, on peut observer que la consonne nasale « m » se répète déjà huit fois (si l'on compte aussi « 1913 » qu'on peut lire soit mille neuf cent treize soit dix-neuf cent treize) , en plus elle est aussi soutenue par la consonne nasale « n » et les voyelles nasales présentes : « 21 » (vingt - ẽ), « 1913 » (cent - ã), « mordonnantes » (ã), « millions » (õ), « éventaient » (ã), « splendeur » (ã). Quant au symbole de la consonne nasale « m », mais aussi de la lettre en soi, Hélène Campaignolle-Catel dans son article « Graphismes & symbolismes culturels dans l'alphabet du texte (1850-1970) » offre son explication de ce phénomène :

> « L'explication des occurrences multiples de la lettre 'm' dans sa 'valeur' minuscule peut être dérivée de trois plans d'analyses complémentaires : la valeur symbolique du 'm' s'associe, via l'initiale des mots, par coagulation, au sème de la pourriture /morts/ et /mouches/ et à celui de la multiplicité /millions/; la valeur graphique du « m » minuscule intègre les connotations de 'répétition' et de 'monotonie' ; le son du phonème surdétermine ce signifié par son bourdonnement nasal. L'ensemble des procédés implique une iconicité (au sens large) réfléchie : la 'multiplicité' mortifère sourd à la fois du sémantisme des mots, de la suggestivité des sons (fameuse 'harmonie imitative'), de la valeur (idéo)graphique de la lettre qui implique répétition. »[1]

Adela Hagiu aussi, dans *L'écriture des Calligrammes,* analyse ce jeu d'Apollinaire :

> « Mourir est un mot très important chez Apollinaire, et non seulement dans ce poème. Son importance est confirmée ici par le vers qui fixe en une véritable figure le thème amorcé par mourir : 'Passeur des morts et les mordonnantes mériennes'.
> On est tenté d'assigner à ce vers une valeur plutôt euphonique, exemple à sa façon de poésie pure. Ce qu'il est sans doute mais non pas au point d'en négliger l'importance significative. Ce vers énigmatique se laisse difficilement interpréter […] En ce qui concerne 'mordonnantes', il est exact d'y intercepter un composé : 'donnant la mort' et moins convaincant de le rattacher à 'mordre'. Le trop érudit examen de 'mériennes' n'élucide pas le mystère qui paraît tenir à une désignation symbolico-euphémique en une perception unitaire du vers. Il y aurait même là un jeu de mots lié à une mystification, dans la mesure où 'mériennes', dérivé de 'Merry', renvoie à joie tout en acceptant le déterminant 'mordonnant'. »[2]

Les personnages mythiques, tels les Arianes, nous font penser au fait que grâce à la musique on passe au-delà de la limite de la mort, malgré son association au musicien, qu'on voit comme un Orphée (dieu de la poésie et de la musique et bien sûr l'un des *alter ego* qui ont habités le plus souvent l'imagination d'Apollinaire). Le labyrinthe traversé n'est que l'obstacle nécessaire pour l'accomplissement de soi-même. Le musicien est l'incarnation des plus profondes aspirations du poète.

[1] Hélène Campaignolle-Catel, « Graphismes & symbolismes culturels dans l'alphabet du texte (1850-1970) », 2008, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/campaignolle.html
[2] Adela Hagiu, *L'écriture des Calligrammes*, Iasi, EdituraPanfilius 2007, pages 72-73.

Une autre séquence du même poème souligne les idées déjà avancées : « Et tandis que le monde vivait et variait/ Le cortège des femmes long comme un jour sans pain/ Suivait dans la rue de la Verrerie l'heureux musicien/ Cortèges ô cortèges/ C'est quand jadis le roi s'en allait à Vincennes/ Quand les ambassadeurs arrivaient à Paris/ Quand le maigre Suger se hâtait vers la Seine/ Quand l'émeute mourait autour de Saint-Merry » (vers 54 – 61). Le premier vers de cette séquence implique beaucoup de mouvement et de vitalité. Ceci est souligné par la triple répétition du mot « cortèges » et des verbes de mouvement « suivait », « s'en allait », « arrivaient », « se hâtait ». L'image du cortège dans ce poème pourrait indiquer soit des prostituées suivant leur client (le quartier était notoire pour le « mordonnantes merriennes »), soit des grévistes (Marc Poupon signale qu'il y avait eu une grève des boulangers en mai 1913 près de l'église de Saint-Merry), soit des gens participant au tour guidé organisé par la Société des Amis du Paris Pittoresque (Pierre Caizergues mentionne qu'Apollinaire avait guidé un tel tour au début du mois de mai 1913).

> « Dans 'Le musicien...', un thème fondamental d'Alcools, celui du cortège lié à l'errance et à la mort (cf. ici même Lockerbie), trouve tout ensemble son apothéose et, m'a-t-il semblé, son abolition, puisque — contrairement à leurs prédécesseurs d'Alcools — le musicien et les femmes disparaissent soudain, sans laisser de traces. Sous le 'masque aveugle' de l'énigmatique flûtiste, Apollinaire montre, non sans une prise de distance, celui qu'il a été jusqu'alors : un merveilleux musicien ; ou mieux, pour citer le v. 29, un 'mélodieux ravisseur' ; et le poème se clôt par l'une de ses plus poignantes musiques. »[3]

Le cortège est une image centrale dans l'œuvre d'Apollinaire, évoquant le mouvement tumultueux de la vie, mais le mouvement est imprimé de mélancolie car il s'éloigne du poète et disparaît dans la distance de l'espace ou de temps. Le vers « Cortèges ô cortèges » revient trois fois dans le poème constituant une sorte de refrain, suivi chaque fois par un alexandrin, ayant son rôle à soi :

> *« Significantly, the meter is based on the alexandrine, whose slower rhythm corresponds to the deliberate advancement of the cortège, which is halted by a rhyming couplet at the very end. »*[4]

La séquence qui s'épanouit du 91e au 102e vers couple encore une fois les deux concepts : Eros et Thanatos. « Voici le soir/ À Saint-Merry c'est l'Angélus qui sonne/ Cortèges ô cortèges/ C'est quand jadis le roi revenait de Vincennes/ Il vint une troupe de casquettiers/ Il vint des marchands de bananes/ Il vint des soldats de la garde républicaine/ O nuit/ Troupeau de regards langoureux des femmes/ O nuit/ Toi ma douleur et mon attente vaine/ J'entends mourir le son d'une flûte lointaine ». La présence de la nuit (qui, dans les

[3] Philippe Renaud, « Le Musicien de Saint-Merry ». In: Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 1971, N°2, page 182.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1971_num_23_1_981

[4] Willard Bohn, *Apollinaire and the Faceless Man: The Creation and Evolution of a Modern Motif*, Rutherfort, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1991, page 22. En traduction : De manière significative, le mètre est basé sur l'alexandrin, dont le rythme plus lent correspond à l'avancement délibéré du cortège, qui est interrompu par un couplet rimé à la fin.

anciens mythes, est la mère de Thanatos, l'ayant engendré toute seule) comme celle qui rompt l'harmonie entre la lumière et l'obscurité est annoncée par « Voici ». La poésie finit d'une manière équilibrée, telle qu'elle a débuté, la nuit mettant fin aux mouvements tumultueux de la journée. La douleur, l'attente et la mort sont celles qui vont être dépassées par un son lointain de flûte ce qui montre le fait que la musique transcende tous ces éléments. Le poète voit dans son intérieur d'une part sa tristesse personnelle, d'autre part le mouvement qui l'entoure. L'anaphore « Il vint » crée une illusion de tumulte renforcé par la présence de divers personnages (« casquettiers » « marchands » « soldats »), mais elle est aussi significative pour l'effet visuel qu'elle provoque. Néanmoins, le champ lexical de la mort semble avoir une importance profonde surtout dans les poèmes de ce recueil et même dans « Le Musicien de Saint-Merry » où :

> « […] le verbe mourir a 4 occurrences, chacune sur un plan différent de la temporalité et du Moi ; toujours dans une position stratégique : à la fin du préambule ; au v. 46, quand apparaît la première personne du pluriel ; au v. 61 lorsque s'efface le passé lointain et que le Narrateur révèle des dons de poète lyrique ; enfin, au dernier vers. »[5]

La même idée de l'unité avec tous les gens, ce qui dépasse la frontière de la mort, est présente aussi dans le poème « Ombre », leitmotiv dérivé du romantisme et de la mythologie grecque, le poète étant entouré d'un « Souvenirs de mes compagnons morts à la guerre […] Ombre multiple que le soleil vous garde » (2e et 15e vers).

La réalité de la guerre, cette « politique des hommes » (Oswald Spengler) se conjugue avec la mort qui pourtant ne représente plus une limite tragique, mais une installation de ce côté-ci par l'existence de la bien-aimée, de Lou (le poème « XII – Si je mourais là-bas »), et donc une relativisation de cette limite : « Si je mourais là-bas sur le front de l'armée/ Tu pleurerais un jour ô Lou ma bien-aimée/ Et puis mon souvenir s'éteindrait comme meurt/ Un obus éclatant sur le front de l'armée/ Un bel obus semblable aux mimosas en fleur » (vers 1-5 et première strophe).

Dès le premier vers, le poète promeut l'idée de mort comme prémonition à tout ce que la poésie présentera comme leitmotiv : « Si je mourais là-bas », qui continue par une répétition du titre en insistant sur le concept de thanatos. La phrase au conditionnel met en relief la possibilité d'éviter la mort, les vers suivants montrant la modalité d'y échapper : l'amour. Le nom de son aimée est doublé par l'apposition « ma bien aimée » qui met en évidence l'idée de Eros, ce qui se maintient tout le long de la poésie. Les deux – Eros et Thanatos – promeuvent une fatalité qui enveloppe inévitablement les deux amoureux. De ce fait, il y a une permanente tension entre les deux notions au niveau du poème. Les termes spécifiques au Thanatos sont bien délimités, en prenant un nouveau souffle avec « Et puis mon souvenir s'étendrait comme meurt » (3e vers). Les mots qui expriment l'état de guerre sont aussi bien encrés dans l'idée de mort et la mettent plus en évidence : « Un obus éclatant sur le front de l'armée/ Un bel obus semblable aux mimosas en fleur » (vers 4-5). Le Eros lui

[5] Philippe Renaud, « Le Musicien de Saint-Merry ». In: Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 1971, N°2, page 186.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1971_num_23_1_981

fait concurrence : le rouge est associé aussi à la passion de l'amoureux : « Je rougirais le bout de tes jolis seins roses/ Je rougirais ta bouche et tes cheveux sanglants » (vers 12-13). Les derniers vers, qui fonctionnent comme un *post scriptum*, résument toute l'idée du poème :

« **L** a nuit descend
O n y pressent
U n long destin de sang »

La nuit, dans la mythologie grecque, est la mère du dieu de la mort, ce qui rend propice le motif de la nuit à la fin de ce poème, en renforçant les idées qui y sont véhiculées. Le dernier mot « sang » appartient au Thanatos tout aussi bien qu'à l'Eros.

Par conséquent, Guillaume Apollinaire est un poète de l'amour et de la joie de vivre qui crée une voûte sur tout l'épisode tragique de la vie.

Bibliographie

Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Editions Gallimard, 1965.
Willard Bohn, *Apollinaire and the Faceless Man: The Creation and Evolution of a Modern Motif*, Rutherfort, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1991.
Hélène Campaignolle-Catel, « Graphismes & symbolismes culturels dans l'alphabet du texte (1850-1970) », 2008.
(http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/campaignolle.html)
Adela Hagiu, *L'écriture des Calligrammes*, Iasi, EdituraPanfilius 2007.
Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977, 3e éd.
Philippe Renaud, « Le Musicien de Saint-Merry ». In: Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 1971, N°2.
(http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1971_num_23_1_981)

THE CONCEPT OF PLACE IN LITERARY STUDIES

Andra – Lucia RUS, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: This paper intends to reveal and analyze how versatile the concept of place may be in the context of literary studies. Place contains both spatiality and temporality, it is a meaningful and concrete instance of the more abstract space and it displays layers of time and thus memory. Awarding sense to a place may happen through storytelling and, from this point of view, it is highly enlightening to look at how progress made in human geography and other traditionally spatial disciplines may be used in analyzing literature. The research conducted focuses mainly of meaningful places belonging to the city of Oslo as depicted and created in the fiction of contemporary Norwegian writer Lars Saabye Christensen.

Keywords: space and place, the sense of place, Oslo, Lars Saabye Christensen, smellscape

Introduction

The current paper has as a goal to establish ways in which the concept of place may be used in the analysis of literature and review theories from spatial disciplines that have contributed to its establishment as a versatile concept that may be used interdisciplinarily. It is a result of the research conducted in relation to my PhD thesis that deals with the connection between memory, narrative and the city of Oslo in the novels of contemporary Norwegian author Lars Saabye Christensen. The author's literary geography revolves around the city of Oslo which constitutes the backbone of his fictional works and, consequently, a spatial approach to his writing becomes a fruitful way to tackle it. The paper will begin with a brief introduction to the spatial turn in the humanities, followed by clarifications concerning the concept of place together with the idea of a sense of place and how it might be created, specifically through sensory experiences.

The Spatial Turn

The broader theoretical framework that inspired my research is provided by what came to be called the spatial turn in the humanities, an umbrella term that might bring together ideas and theories from various fields that are engaged with the study of spatiality and which proposed an increased attention to this coordinate. It is probably still debatable how this direction should be defined and its starting point may not be clearly pinpointed, however, a number of theoreticians may be named in order to clarify this topic.

"The spatial turn" is a term coined by the American human geographer Edward Soja but its roots may be traced further back and important roles in this shift have been played by both Michel Foucault and Fredric Jameson. The latter is well known for supporting the spatiality implicit in the postmodern: "A certain spatial turn has often seemed to offer one or more productive ways of distinguishing postmodernism from modernism proper"

(Jameson, 1991: 154) Another founding writing is the article ”Of Other Spaces” written by Michel Foucault in 1967 and published in 1984 where he stresses that the present epoch will be above all the epoch of space since the anxiety of our era is fundamentally concerned with space, perhaps more than with time. The essay begins with the following statement, emphasizing the assertion of space as a central topic:

> As is well known, the great and obsessive dread of the nineteenth century was history, with its themes of development and stagnation, crisis and cycle, the accumulation of the past, the surplus of the dead and the world threatened by cooling. The nineteenth century found the quintessence of its mythological resources in the second law of thermodynamics. Our own era, on the other hand, seems to be that of space. (Foucault 1986: 22)

This turn to matters of spatiality announced by Michel Foucault may be linked to the shifts that occurred in the second half of the twentieth century as the trust in grand narratives, ideologies and historicism has been destabilized. Foucault does not see the concept of space as an innovation in its own, since space has always been an integral part of human experience; however, what he draws attention to is an increased interest in matters of spatiality since the main anxiety of the current era revolves around space. Space has often been treated as given and static and not enough attention was awarded to its dynamicity and role in human lives as it was often oversimplified as context or mere background. The article does not focus on the inner space, but more on exterior space, defined by Foucault as: “The space in which we live, from which we are drawn out of ourselves, just where the erosion of our lives, our time, our history takes place, this space that wears us down and consumes us, is in itself heterogeneous” (Foucault 1986: 23). Foucault does not operate with the dichotomy place/space, however, his reflection on the role of space points out again to its centrality in the context of human lives as the scene where both time and history unfold and get eroded. Gaston Bachelard’s works together with phenomenology are fundamental readings for the analysis of internal space. This type of space is defined as the intimate space of our experience and thus the space more open to elements of subjectivity and memory. Introducing the concept of topoanalysis, Gaston Bachelard is another key theoretician of space who undertakes the project of analyzing the centrality of place in the context of human experience. He sets out to analyze how humans experience intimate spaces and how these spaces become the receptacles of memory, the space that protects. Topoanalysis is defined as “the systematic psychological study of the sites of our intimate lives.” (Bachelard 1998: 8).

In the context of this return to matters of spatiality, Bertrand Westphal introduces his theory of geocriticism, as a critical approach to literature, arguing for a closer connection between literature and geography, which would help both disciplines to be better equipped when discussing spatial topics. Humanist geography has taken this step towards awarding more attention to literary works and theorists such as Yi-Fu Tuan or Edward Soja have come to be influential names across the two disciplines. Bertrand

Westphal uses the expression ”space strikes back” in order to summarize the various theories that led to the spatial turn in the field of humanities. The spatial turn in literary studies has managed to bring closer literature and geography and to provide new tools for understanding literary works, but also for understanding the world we inhabit and the way in which we make sense of this world. In literary studies, this paradigm shift did not mean only bringing closer geography to literature, but rather a fruitful exchange among the various disciplines involved in the study of spatiality, such as architecture and urban theory.

> The spatialization of time was one of the means of „counterattack” or „striking back” of space against time, or of geography against history. In certain cases, at issue was not the balance between the coordinates of time and space, but the assertion of temporal rule without giving space its fair share. (Westphal 2011: 23)

What Westphal wants to balance is not the inherent connection between time and space but rather the attention that was awarded to the latter by theorists. As time became spatialized in postmodernity, the attention also started to shift and space became of more interest to researchers. The wordplay in “space strikes back” will obviously make one think of postcolonialism, which aimed at reasserting the periphery in its relation to the center, reclaiming space and bringing once more the idea of space at the center of debate, just like globalization did in its turn. Foucault points out as well that it is not possible to analyze space without taking into consideration the time coordinate, the two are inextricably meshed in his opinion. Consequently, the spatial turn did not seek to ignore time, but what it attempts to do is to draw more attention to space and geography. Space should no longer be seen as static and time as dynamic and fascinating, but both elements should have an equal position in the understanding of human experience.

Space and Place

Since the goal of this paper is to analyze the concept of place, it is also necessary to clarify the concepts it operates with, space and place. One theoretician who has been involved with this matter is Yi-Fu Tuan who defines the difference between the two as follows: “Enclosed and humanized space is place. Compared to space, place is a calm center of established values.” (Tuan 2001: 54). Louise Mønster in her article “At finde sted” analyzes this distinction between space and place and one of the theoreticians she refers to is Yi-Fu Tuan, who sees space as movement and place as pause. Through what it represents, the idea of pause includes the meaning awarding process necessary for creating places. In the same article Mønster argues that literature is a privileged medium for the conveying of places and reflects on the connection between literature and place, by using two examples of authors that have been engaged in the debate: Seamus Heaney and Franco Moretti with his project of creating a literary atlas of Europe. She sees this area of research as interdisciplinary and constantly evolving at the same time as it is necessary since humans have a fundamental need to understand themselves in

connection to places and literature is traditionally dedicated to analyzing fundamental needs of humans and how they relate to the world.

Yi-Fu Tuan is also interested in what is called the sense of a place, the way in which humans award meaning to places they come in contact with. Undoubtedly, one way create meaningful places is through writing and reading literature and in the following fragment, Tuan describes what is the sense of a place and the role of the everyday in acquiring and creating it:

> But the "feel" of a place takes longer to acquire. It is made up of experiences, mostly fleeting and undramatic, repeated day after day and over the span of years. It is a unique blend of sights, sounds, and smells, a unique harmony of natural and artificial rhythms such as times of sunrise and sunset, of work and play. The feel of a place is registered in one's muscles and bones. (Tuan 2001: 184)

Further, Yi-Fu Tuan gives the example of the Kronberg Castle in Denmark and how its perception is influenced by its association with *Hamlet*. Such examples from literature lead to the conclusion that writing about a city might indeed have a performative function, influencing the image of the real city.

.

> What is a place? What gives a place its identity, its aura? These questions occurred to the physicists Niels Bohr and Werner Heisenberg when they visited Kronberg Castle in Denmark. Bohr said to Heisenberg: Isn't it strange how this castle changes as soon as one imagines that Hamlet lived here? As scientists we believe that a castle consists only of stones, and admire the way the architect put them together. The stones, the green roof with its patina, the wood carvings in the church, constitute the whole castle. None of this should be changed by the fact that Hamlet lived here, and yet it is changed completely. (Tuan 2001: 4)

The Sense of Place

As mentioned from the introduction, the concept of place stands at the core of my analysis of Lars Saabye Christensen's novels together with memory and mapping the city through both narrative and walking. It is thus important to draw attention to what makes a place be exactly what it is, what gives a place its "sense". The stories that are woven into these places together with the memories they bring about, sensorial experiences of the place and the intimate contact with places through the everyday and the spatial practice of walking are some of the elements that contribute to this meaning-awarding process,. The sense of a place is not only awarded by the stories and memories linked to it, but also by the sensorial experiences one has in connection to the given place. The senses play a fundamental role in our experience of places, being the primary way in which we know places while also contributing to the anchoring of memories, aspects that will be discussed in the next section.

A good starting point for this discussion on narrative, place and memory in literature is the very expression "to take place" which has correspondent translations in a

number of languages and is the synonym of "to happen". It is this expression and its wide usage in everyday language that clearly shows the central role played by spatiality in human experiences and, more importantly, the idea that place is first and foremost a dynamic concept, constructed and reconstructed constantly. Louise Mønster analyzes this idea in an article published in 2009, "Taking Place. An introduction to the concept of place and its literary potential." The author argues for the great potential that place has in literary studies, especially in the context of the modern and globalized world that we find ourselves presently in. A history of the concept of place is given, though not exhaustive, but primarily focused on the role that phenomenology played in shaping it. Place is perceived here as a form of the more abstract space and something that we relate to and invest meaning into. Globalization is seen as the core catalyst behind the increased attention given to place and to the local, since globalization with the advent of new travel and communication technologies has shattered spatial boundaries. This shift together with a fundamental need of human being to relate and connect to places has led to an increased interest in the study of places.

The central argument made by Louise Mønster, following the phenomenological tradition is that place "becomes" and not "is", which contains in it the tremendous potential of a study of place in literature. She defines place as follows:

> "Place is rather the form of space or spatiality where human life unfolds. It is concrete, sensuous, associated with meaning and thus existentially charged. Human life unfolds in places, and just when we invest life and meaning in a given location, there may appear a place"[1] (Mønster 2009: 36; my own translation)

One of the words Mønster uses to characterize place is "sensuous" and this is an element very well represented in the three novels, as the sense perceptions and reminiscences play a major part in mapping the city. This fact also makes places to be subjective and influenced by personal experiences, which again brings us back to literature, which has the means to express fully this subjectivity. Place is also characterized as dynamic in the paragraph above, it is not something given, but rather something that needs to be created from space. This is done by investing meaning and life in a given location, as Mønster explains. The advantage of analyzing Christensen's work from this perspective is given by the fact that the narration stretches over a long time span, which allows for reflection on the dynamic character of places seen together with the stability of places as containers of memories.

Investing meaning in a place may happen in different ways, but one of the two most important ones are writing a place and memories connected to a place, which are both the topic of my current research. J.H. Miller, in his book, *Topographies,* also discusses the continuous construction of places and the role that literature plays in this process: "The topography of a place is not something there already, waiting to be

[1] Stedet er derimod den form for rumlighed eller spacialitet, som menneskets liv utfoldes i. Det er konkret, sanseligt, forbundet med betydning og således grundlæggende eksistensielt ladet. Menneskets liv foregår på steder, og netop når vi investerer liv og mening i en given lokalitet, kan der opstå et sted.

described, constatively. It is made, performatively, by word or other signs, for example, by a song or a poem" (Miller 1995: 276). Just like Mønster, Miller draws attention to the nature of places which in order to be described must first be created in a performative act. It is this performative nature of literature that Bertrand Westphal also argues for in his works on geocriticism and from the perspective of my current research, this idea stands at the core. Space and place production happen both in the act of writing and in the act of reading. It also happens in the fictional characters' experience of places, which in the case of Lars Saabye Christensen is very prominent. Westphal is primarily concerned with the performative power of literature in relation to the real world referents but it is worth investigating this power also within the boundary of the fictional work itself, by looking at how stories attached to different locations through the narrative act contribute to creating these meaningful places.

The City and the Senses. Smellscape. Oslo's Meaningful Places

The sense of place discussed above is to a great degree connected to the sensory experience of places, since it is the main way humans perceive and make sense of the environment. The English language itself provides an interesting insight on this topic since the word 'sense' is also used as synonymous to meaning and, for example, the expression 'to make sense' is widely used to refer to the way humans relate to different situations. Thus, the senses may be seen as containing two components, one related to raw perception and the other related to knowledge, thus including both physical and mental aspects. In reading Lars Saabye Christensen's novels it becomes clear that the senses play an important role in mapping the city and in fixing and reactivating memory. The close reading of the novels will bring to light many examples of the role played by the senses in mapping the city and memory at the same time. It will also reveal how important the sense of smell is in this process, though all the other senses are well represented.

Bertrand Westphal draws attention to the concept of polysensoriality in experiencing and reading spaces. He starts his discussion around the senses with a reference to Yi-Fu Tuan's observations that when someone says "I see" in English, the phrase is synonymous with "I understand", thus bringing the visual close to knowledge. The visual sense has been privileged when it comes to understanding the environment, but the other senses play a major role as well and they become even more important in the discussion of memory since they tend to be more personal and intimate than sight. In French, the verb "savoir" is closely linked etymologically to "saveur" (taste), while both trace their roots back to the Latin "sapere". Similar connections between the senses and knowledge may be found in several languages. Dolores Hayden explains the connection between the senses and memory in her 1995 book *The Power of Place: Urban Landscape as Public History:*

> "If place does provide an overload of possible meanings for the researcher, it is place's very same assault on all ways of knowing (sight, sound, smell, touch and taste) that makes it powerful as a source of memory, as a weave

> where one strand ties in another. Place needs to be at the heart of the urban landscape not on the margins" (Hayden 1995: 18)

Thus, the senses contribute to experiencing and organizing the spatial, while also playing their role in the creation of the sense of a place. As already mentioned, the senses are well represented in Lars Saabye Christensen's writing and the sense of smell in particular is important to this research since very often, familiar smells connected to a place give rise to reminiscences. John Douglas Porteous is a researcher within the field of sensuous geography that has reflected around the idea of "smellscape" and its link to memory:

> "Further, smell is an important sense in that it is primarily a very basic, emotional, arousing sense, unlike vision and sound, which tend to involve cognition. Certain smells are, therefore, deeply meaningful to individuals. The smell of a certain soap may carry a person back to the purgatory of boarding school. A particular floral fragrance reminds one of a lost love. A gust of odor from a spice emporium may waft one back, in memory, to Calcutta. And above all, as we shall see, smells can be memory releasers for the reconstruction of one's childhood." (Porteous 2006: 89)

Porteous argues that smell, though apparently a non-spatial sense if compared to the visual, contributes together with the other senses to the enrichment of our sense of space and the character of place. Making reference to the "Proustian hypothesis of odor memory", Porteous also draws attention to the intimacy and subjectivity that the sense of smell presupposes: "one is *immersed* in smellscape; it is immediately evocative and meaningful." (Porteous 2006: 92) This observation applies to Lars Saabye Christensen's novels as well, since whenever the sense of smell appears, it evokes memories and it is connected to meaningful places in Oslo. Unlike the moments when visual representations are present, most of them in connection to observing the city from a window, roof or the fortress, smell perceptions and memories are experienced directly through the character's immersion in the rhythm of the city life. Familiar smells may transport one in both time and space, thus being an efficient catalyst for memory and meaningful place production and, from this point of view, central arguments in my research. One particular fragment from Christensen's novel *Bly*[2] illustrates very well the role played by the senses in shaping meaningful places and memories. Kim, the protagonist, comes across the records he has so dearly listened to during his teenage years depicted in *Beatles*, records that he sold when he needed money. At that time, the decision to sell the record collection which dominated most of his teenage years was a symbolic act of breaking away with the past, but the past resurfaces now through this objects that once again play the role of anchoring memory:

> "It smelled of football, apples and Norwegian lessons. It smelled of lager beer, moody girls and rusty car signs. I looked closer at the cover. Beatles for sale. Scarves. They had heavy scarves and looked so old and tired. And

[2] Lead

> on the bottom corner, someone wrote with clumsy capitals: LP no. 3. KIM KARLSEN.*"*[3] (Christensen 2008: 27)

This passage contains several key ingredients from *Beatles* and thus works as a bridge towards the past. It is mainly through the sense of smell that memories are brought back to life, with football as a memory of friendship and childhood games or car signs as referencing back to the boys' habit of stealing them. Place as a container is also inhabited by people and is situated as the intersection of past and present: "Places and their memory sustain us in our everyday lives, subject as these lives are to fragmentation and rupture of many sorts. Even persons (i.e., the very beings who are the sources of separation anxiety) are experienced and remembered as persons-in-particular-places: (…)." (Casey 2000: 195) This observation is valid for Christensen's characters and their connection to places as the protagonist of the novel has to deal with the fragmentariness of adult life but finds a refuge in the meaningful places of the past and the memories they contain.

Lars Saabye Christensen's novels abound in this type of experiences and most of them seem to be connected to places that in their turn have been created to the stories that were woven into their pattern. The city of Oslo and its meaningful places come up in most interviews with Lars Saabye Christensen, as for example, in the June edition of Aftenposten, entitled „Hjemme i Oslo 2" and that starts with the following description of the author: „Lars Saabye Christensen knows by heart the streets and and parks of Oslo West, he knows the pulse and the smells in the neighborhood."[4]. (my own translation) The interviewer, Erik Bjørnskau, meets Lars Saabye Christensen in the very place that he depicts in his writing, Frogner, and the author of the *Beatles* describes his connection to the place: „It was important for me to decide upon the scene, this scene, these streets, says Lars, and looks up towards Bondebakken in Briskeby. There where the boys steal car signs, on the streets where they accompany girls homes from parties- This is my landscape."[5] (my own translation) The reader thus gains access to the back stage of the city through the characters that Lars Saabye Christensen creates.

The city as lived space is alive and it generates sensations that mark the protagonist's contact with it. A vivid description of the rhythms of everyday life in the city is depicted in the beginning of chapter 11, encompassing the little elements that characterize the life of the city:

> "I saw the city wake up. I saw the town slowly turn out of sleep. Curtains were drawn aside, faces appeared at the windows, eyes, yet weary of the night, measured that day and found it good enough. Smell of coffee and bread filled world. Radios were turned on. Shoemaker sat down at work and put a half sole on some leather shoes. In the flower shop they prepared

[3] It smelled of football, apples and Norwegian lessons. It smelled of lager beer, moody girls and rusty car signs. I looked closer at the cover. *Beatles for sale.* Scarves. They had heavy scarves and looked so old and tired. And on the bottom corner, someone wrote with clumsy capitals: *LP no. 3. KIM KARLSEN.*

[4] Lars Saabye Christensen kjenner gatene og parkene i Oslo vest, han kjenner pulsen og luktene i bydelen

[5] Det var viktig for meg å bestemme scenen, denne scenen, disse gatene, sier Lars, og ser opp Bondebakken mot Briskeby. Der de fire gutta rappet pansermerker fra biler; i gatene der de følger jenter hjem fra fest. –Dette er mitt landskap.

> wreaths and bouquets. The priest took the stairs up to the church in two leaps. And the postman came to me with bags full of dreams with stamps on them. I was heading down Kirkeveien, from the heights of Ullevål to the plains of Marienlyst. I felt a bit like a genius, as if I could walk on water. The asphalt was wet after the night, dew on black asphalt. It quite obvious that light had wings. It was Monday. It would be a nice day."[6] (Christensen 2008: 168)

The everyday life of the city and all the small elements that together compose the sense of place are concentrated in this fragment. The city wakes up as the people who live with it get on with their daily activities and our character walks its streets and becomes immersed in the life of the city. The smell of coffee and bread or the image of the postman who carries people's dreams paint the living city, thus turning it into a meaningful place which may anchor memory as well. As usual, we find the protagonist walking the streets and experiencing its places.

Conclusion

As stated in the beginning of this paper, the intention was to show how fertile the concept of place may be when used to discuss works of fiction, illustrated here with a selection of examples from Lars Saabye Christensen's novels. Meaningful places have stories woven into their fabric, thus containing layers of time and experiences and having the power to evoke memories and states of mind that might have been long forgotten. Approaching Lars Saabye Christensen's novels from this perspective allows for fresh interpretations and this analysis aimed at showing why a spatial approach to literary studies could turn out to be fruitful and build bridges across disciplines engaged with matters of spatiality.

Bibliography

Bachelard, Gaston (1994). *The Poetics of Space, The Classic Look at How We Experience Intimate Spaces*. Trans. Maria Jolas. Boston. Beacon Press. 282 p.

Bjørnskau, Erik. „Hjemme i Oslo 2" interview with Lars Saabye Christensen in Aftenposten, June 27th, 1995.

Casey, Edward S. (2000) *Remembering: A Phenomenological Study*. Indiana University Press. Bloomington. 362 p.

Christensen, Lars Saabye (2008). *Bly*. Cappelen. Oslo. 335 p.

Christensen, Lars Saabye (2012) . *Beatles.* Cappelen. Oslo. 733 p.

[6] Jeg så byen våkne. Jeg så byen sakte snu seg ut av søvnen. Gardiner ble trukket til side, ansikter kom til syne i vinduene, øynene, ennå slitne av natt, målte denne dagen og fant den god nok. Lukt av kaffe og brød fylte verden. Radioer ble slått på. Skomakeren satte seg ved maskinen og halvsålte en skeiv lakksko. I blomsterbutikken gjorde de i stand kranser og buketter. Presten tok trappene opp til kirken i to sprang. Og postbud kom mot meg med veskene fulle av drømmer med frimerker på. Jeg var på vei nedover Kirkeveien, fra Ullevåls høyder til Marienlysts sletter. Jeg følte meg litt genial, som om jeg kunne gå på vannet. Asfalten var fuktig etter natten, dogg på svart asfalt. Det tydlige lyset hadde vinger. Det var mandag. Det kom til å bli en fin dag.

Foucault, Michel. „Of Other Spaces" in Diacritics, Spring 1986, pp. 22-27. ("Des espaces autres" published by the French journal Architecture-Mouvement-Continuité, Number 5, in October, 1984. pp. 46-49. Originally, the basis of a lecture given by Michel Foucault in March 1967).
Hayden, Dolores (1995) *The Power of Place: Urban Landscape as Public History.* MIT Press. Cambridge, Mass. 296 p.
Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.* Verso. London. 438 p.
Miller, J. Hillis (1995). *Topographies.* Stanford University Press. Stanford. 376 p.
Mønster, Louise (2009) "Taking Place. An Introduction to the Concept of Place and Its Literary Potential" in Edda, 4-2009. Oslo: Universitetsforlaget.
Porteous, J. Douglas. (2006) "Smellscape," pp. 89-106. In *The Smell Culture Reader* edited by Jim Drobnick. Berg. Oxford. 442 p.
Tuan, Yi-Fu (2001) *Space and Place. The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press. Minneapolis. 496 p.
Westphal, Bertrand (2011). *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. translated by Robert T. Tally Jr. New York. Palgrave Macmillan. 206 p.

THE TITANIAN ATTITUDE FROM A SOTERIOLOGICAL PERSPECTIVE

Elena Alina BĂRBUȚĂ NEGRU, PhD Candidate, ”Ştefan cel Mare” University of Suceava

Abstract: The principal intention of this paper is to emphasize an inovating literary approach, concidering the syntagmatic perspective of "coincidentia oppositorum" (M.Eliade), of a theme which will certainly engage the interest of any man of letters. We chose to discuss about "The Titanian Attitude from a Soteriological Point of View", pointing out two antagonistic terms such as "titan" and "soteriological".
For this purpose, the titanian hypostasis represents the main unyfing item in our literary periplus through literary movements and periods, to which we added a new but a contradictory concept as a literary analysis tool, which is soteriological attitude of a literary tipology which becomes complementary to an entire gallery of characters at universal level.

Keywords: titan, soteriological, redemption, freedom, salvation

Întregul corolar al vanităților şi dorințelor aprige ale oamenilor din totdeauna a constituit, în timp, sursă de inspirație pentru diferiți artişti, ei înşişi captivi unui ferm țel dirijuitor de existențe. Pentru mulți dintre aceştia, arta reprezenta un scop în sine, punându-le cu mare uşurință în lumină numele, ca stare de satisfacție pentru orgoliul personal, în timp ce alții au fost atraşi doar de gesturile curajoase, placate într-o aură câştigătoare, ale celor ce-şi doreau mai mult de la viață. Este cazul persoanelor ce ignoră semnalele de oprelişte din jurul lor, încercând să le înlocuiască prin ispite care să le motiveze traseul existențial. Altfel spus, sunt acei indivizi care, sfidând orice restricție de ordin moral sau social, au iluzia autodepăşirii şi propensiunii lor spirituale, prin provocarea destinului.

Pentru literatură, această situație, transformată în sursă de inspirație, oferă o diversitate tipologică, al cărei climax îl reprezintă imaginea titanului. Acesta este văzut, pe rând, ca un nemulțumit de propria-i condiție, ca un răzvrătit împotriva rânduirii sociale sau ca un răsculat împotriva firii, întotdeauna existând, în destinul său, un factor perturbator sau un inconvenient major, pe care titanul se străduieşte să le elimine. În realitate, el doreşte, chiar şi numai subliminal, să-şi descătuşeze energiile, prin care să-şi proclame superioritatea. Respins de ordinea lumii, titanul însuşi ajunge să repudieze ordinea lumii, căreia i se sustrage, pentru a nu fi nevoit să-i simtă povara, ce i-ar desființa personalitatea. Nemulțumit de tot ce alcătuieşte o scală normativă, titanul nu încearcă să găsească subterfugii în nişe ale realității ce i-ar aduce concilierea cu lumea, ci, dimpotrivă, demască toate prerogativele subliminale ce îi atestă felul de-a fi: exploziv, războinic, intempestiv, dezlănțuit, răzvrătitor şi răzbunător. Depăşind astfel câteva din normele sociale trasate, titanul se eliberează de toate constrângerile, având percepția depăşirii limitelor şi chiar a sinelui. Consecințele imediate ale unui asemenea tip de atitudine sunt configurate de un sistem iluzoriu, ce-i conferă titanului senzația de triumf. În realitate, însă, nu poate fi vorba de o victorie asumată unilateral.

Încă din Antichitate, respectiv din mitologia greacă, numelui de titan îi erau asociate conținuturi semantice ilustrative pentru definirea tipologiei, în care se încadrau zei şi semizei,

adică acel grup întotdeauna potrivnic zeilor olimpieni. Forma de plural – titani – desemna, pentru aceeaşi unitate temporală şi culturală, un substantiv colectiv ce face trimitere la copiii lui Uranus şi ai Gaiei: cei şase băieţi (Coeus, Crius, Cronos, Hiperion, Iapetus şi Oceanus) purtau simbolic numele de titani, în vreme ce fetele, tot în număr de şase, erau numite titanide. La îndemnul mamei, unul dintre fii, Cronos, şi-a mutilat tatăl, pentru a-i lua locul, devenind astfel stăpânul Universului. Când Cronos, la rândul său, a fost îndepărtat de la tron de către olimpieni, fraţii acestuia, titanii, i-au sărit în ajutor, declarându-le război zeităţilor Olimpului, gest pedepsit de Zeus prin trimiterea titanilor în Tartar.

Raportată acestei secvenţe mitologice, pare lesne de înţeles configuraţia semantică a lexemului titan, care, încă din cele mai vechi timpuri ale spiritualităţii omenirii, anunţa o atitudine belicoasă, sfidătoare, de nesupunere şi de exonerare a tuturor îngrădirilor. Aşadar, dacă la origini, conceptul de titan funcţiona doar în asociere cu familia mitologică pe care o descria – este vorba de copiii Gaiei şi ai lui Uranus –, în timp, acelaşi cuvânt a ajuns să desemneze orice act de revoltă, prin care cineva vrea mai mult de la viaţă sau de la propria-i persoană. Şi atunci, ca şi în cazul titanilor Antichităţii, nu mai contează natura arsenalului folosit, importantă fiind ponderea dorinţei de manifestare egocentrică în raport cu dorinţa proiectată. De aceea, chiar şi în zilele noastre, tradiţia elină continuă să-i caracterizeze pe titani ca pe nişte entităţi iraţionale, deci orbite de vâltoarea mistuitoare a ţelului dominant, spre care îşi orientează întreg ansamblul energetic.

Astfel, ia naştere acel *hommo energicum*, după consideraţiile lui Rudolf Otto, care, însă, îşi consumă potenţialul energetic printr-o constantă încercare de regresiune la origini, ce i-ar putea oferi individului şansa redobândirii datelor din trecutul său sacru, respectiv chipul şi asemănarea divină. Acest lucru demonstrează existenţa reminiscenţelor hieratice în condiţia umană, care devine conştientă de statutul său valoric, acţionând în sensul pozitiv al recuperării acestora. Se profilează, astfel, portretul unui individ care proclamă anularea ignoranţei, căutând febril izbucnirile sacrului, care, odată asumat, îl desăvârşeşte pe om, transformându-l într-o fiinţă activă. Aceasta, la rândul său, este variantă tipologică a titanului, care, cu orice preţ, vrea depăşirea condiţiei, lămurirea aspectelor existenţiale, perfectarea datelor ontologice, într-o armonizare spirituală a omului cu lumea, cu firea, cu legile scrise şi nescrise ale acesteia, şi chiar cu divinitatea însăşi, atâta timp cât aceasta nu impune supunere şi obedienţă. Altminteri, se ajunge şi în registrul religios la interferenţe cu gesturi titaniene, iar exemplul cel mai cunoscut în acest sens îl constituie răscoala şi căderea îngerilor.

Aşadar, după celebrul exemplu mitologic al revoltei titanilor, căreia, pe aceeaşi filieră, îi putem adăuga victoria lui Jupiter împotriva lui Saturn sau răscoala lui Prometeu, în urma căreia a furat focul din cer şi l-a oferit oamenilor, urmează episodul biblic al răzvrătirii şi decăderii angelice. Însă, mitografia şi religia nu sunt singurele domenii de exploatare a vectorului titanian, care a cunoscut cea mai prolifică abordare în perimetrul literaturii. În cadrul acesteia, figura titanului capătă proporţii impresionante. De exemplu, romanticii, care din totdeauna au fost atraşi de antagonismul factorului uman, au încercat o valorificare a conceptului operaţional de titan, prin disocierea acestuia de termenul cu care pare să fie ba în relaţie antonimică, ba în relaţie sinonimică: este vorba de *demon*, cuvânt iniţial tradus prin sensurile peiorative imanentizate, ce fac trimitere la parcurgerea unui traseu existenţial negativ.

Pornind de la dihotomia angelic-demonic, romanticii au încercat să demonstreze că ființa umană are o natură dual, completată de un antagonism ce însumează atât principii negative, cât şi pozitive, toate la un loc desăvârşind entitatea umană. De aceea, din textele romanticilor, în versuri sau în proză, reiese ideea unui dualism guvernator al lumii în care trăim, în virtutea căruia există o dimensiune pozitivă, reprezentată de divinitate, prin atestarea ideii de bine, adevăr, frumos, şi o dimeniune negativă, întruchipată de Satan, care, paradoxal, este opusul lui Dumnezeu, dar nu este şi opusul realităților afirmate şi asumate de El. Astfel, despre Satan se poate spune că este veşnicul răzvrătit împotriva Providenței, însă nu se poate spune că simbolizează incontestabil răutatea, urâțenia şi minciuna. În optică romantică, Satan este văzut ca purtătoral unor valori morale înalte, ce-i determină un mod de a fi şi de a acționa. De aceea, el este mereu descris în raport cu dorința de eliberare de sub despotismul divin, ca mijloc de evadare spre o liberate interioară pe care necontenit o caută.

Aşa ia naştere, în termeni romantici, conceptul de titan, înțeles ca un mijloc de dezrobire din menghinile unui sistem opacizat din punct de vedere al cauzalității. Atitudinea titaniană a lui Satan, adică a celui ce nu doreşte să se supună unui sistem normativ impus de o instanță de natură superioară, este, deci, doar efectul unei impuneri, pe care un spirit liber, debordant, nu o poate accepta. Toți cei care simt acest lucru, respectiv faptul că dețin un spirit libertin, pe care nici dogmele bisericeşti ori de altă natură nu îl pot înfrâna, pot fi incluşi categoriei titaniene, prin care demontează teoriile normative, înlăturând convențiile şi impunerile de orice fel. Atunci când acestea din urmă aparțin religiei, iar individul, descătuşat de orice convingere cu iz de constrângere, le contestă, putem spune că asistăm la apariția unei noi ideologii ce caracterizează un asemenea tip de atitiudine, numită, în chip simbolic, satanism.

Prin atitudinea de sfidare şi de încălcare deliberată a oricăror principii normative, satanismul poate fi considerat o componentă a titanismului, dacă prin acesta, înțelegem tocmai o răzvrătire împotriva regulilor, a ordinii şi a impunerilor de orice natură, fie ea şi divină. De fapt, satanismul este invocat doat atunci când se încalcă legea divinului, încercându-se chiar o înlocuire a acesteia. Aşadar, este mai mult decât o atitudine titaniană, ce imanentizează, oricum, în învelişurile sale semantice sintagme precum *lupta pentru eliberare, amplitudine sentimentală, progres spiritual, depăşirea limitelor, transcenderea contingentului*. Satanismul încorporează toți aceşti indici simbolici şi semantici, cărora le adaugă setea de absolut, tradusă prin chiar anularea Providenței, dacă asta înseamnă asigurarea deplinei libertăți individuale, generatoare de frământări ce anulează liniştea sufletească a individului.

Altfel spus, componentă extensibilă a titanismului, satanismul poate fi definit ca un *complexio oppositorum*, reunind, deci, toate trăsăturile titanismului, căruia îi adaugă o particularitate, care îl şi individualizează, de altfel, răzvrătirea împotriva lui Dumnezeu, nu cu scopul de a-i lua locul, ci doar pentru a da ascultare spiritului de neîngrădit ce doreşte o eliberare totală, pentru a nu avea în niciun fel sentimentul supunerii (nici chiar față de Dumnezeu!).

Deşi termenul de satanism este propriu înregimentării stilistice şi semantice a creştinismului, asta nu înseamnă că aceste realități nu au fost exprimate şi în alte religii. De exemplu, în credințele orientale, proiecția titanismului aduce în prim-plan o atitudine definită

de tendința sufletului uman de a depăşi contrariile, plecând de la dialectica unitate-multiplicitate, ființă individuală-ființă cosmică, intuiție-rațiune.

Indiferent de cuantumul religios oferit termenului şi indiferent de teoretizarea şi punerea în practică a acestuia în zona literară, cert este că titanismul poate fi privit ca o reacție a celui ce-şi doreşte o depăşire a limiterelor, a constrângerilor cotidiene, astfel încât cel ce încearcă toate aceste lucruri, respectiv titanul, poate fi caracterizat ca un factor de progres, căruia îi place să se ancoreze într-o epocă autotelică a umanității, căreia îi caută, cu simț de răspundere, centrul de greutate (de cele mai multe ori, acesta coincide cu propriul centru de greutate!), încercând să obțină o cunoaştere de sinteză a dimensiunii ontologice şi sociale a epocii sale.

Dacă şi teologic şi literar, termenului de *titan* îi corespud secvențe existențiale ce fac trimitere la o tendință de autodepăşire a barierelor, iar atunci când este cazul, chiar la o desființare totală a acestora, înseamnă că atitudinea acestuia, în toate formele ei de manifestare, devine un câştig pentru omul care, temerar, îşi propune să obțină cât mai multe beneficii de la viață, uneori ignorând opreliştile, iar alteori contestându-le. Din cea de-a doua variantă, reiese cu acuratețe chipul titanului care, cu îndârjire şi vehemență, anulează acele categorii funcționale ce i-ar submina personalitatea, prin fixarea unor restricții. Felul său libertin nu le va tolera, or de aici rezultă conduita protestatară în fața condițiilor prestabilite, proprie, de altfel, titanului.

Urmărind evoluția unor astfel de manifestări ale unor indivizi care nu vor şi nu pot să se complacă într-un univers, în care ei se simt dirijați, scriitori din toate timpurile istorice şi culturale au încercat să-i încadreze unui context literar, imaginând o situație purtătoare de valențe literare. Altfel spus, demiurgii actului artistic, în preferința lor afişată pentru a surprinde ipostazele titaniene, au fost nevoiți să le creeze un context evenimențial, prin propagarea unor teme şi motive literare, care să le confirme atitudinea titaniană.

Se poate spune că titanismul, ca instrument de lucru în literatură, a făcut carieră în epoca romanticilor, cunoscând un amplu reviriment modern în cadrul avangardei, prin raportare la întreaga ideologie a curentului cultural-literar, el însuşi surogat pentru noțiunile de sfidare, revoltă, nesupunere şi abolire a regulilor, principiilor imuabile şi normelor de orice fel.

În romantism, celebrul vers eminescian *Nu credeam să învăț a muri vreodată* comprimă în sine întreaga energie dezlănțuită a spiritului care-şi proclamă descătuşarea şi a cărui libertate totală desființează inclusiv legile universale. Insul romantic, în competiție cu moartea însăşi, reprezintă imaginea titanului ce refuză orice fel de subordonare. Iluzia nemuririi, în cazul titanismului romantic, nu se învecinează dorinței utopice de atingere a absolutului, ci este o proiecție a libertinajului arborat în scopul afirmării neîngrădirilor de orice natură. În acest context, moartea, ca dat al ființei, nu mai este obligatoriu asimilată ideii de exitus sau punct terminus, ci poate fi privită ca o provocare pentru cel care vrea, cu orice preț, să-şi demonstreze eliberare din toate pârghiile ontice.

Însă, a fi mai presus de moarte înseamnă a depăşi, de fapt, instanța superioară care o dirijează, respectiv Providența. A crede că poți să învingi moartea, în întruparea ideii titanismului atotnimicitor, coincide cutezanței supreme, pedepsite întotdeauna de demiurg. Actul de neasumare a dictatelor divine capătă accente rebele şi susține o atitudine titaniană ce va fi ea însăşi sancționată, pentru a nu se distruge ordinea lucrurilor din univers. Aceasta e

instituită de o entitate de sorginte superioară ce nu lasă loc nici interpretărilor de situații, nici schimbărilor acestora, care ar degenera într-o stare de haos. De aceea, în plan divin, orice încercare temerară de distrugere a ordinii prestabilite va fi aspru pedepsită, pentru a descuraja orice atitudine vanitoasă, la capătul căreia se află revolta, sfidarea, nemulțumirea. De asemenea, tot în registrul punitiv vor intra şi gesturile capabile să confirme orgoliul nemăsurat sau vanitatea în exces, traduse la greci prin termenul *hybris*, adică acea conduită nepotrivită din punct de vedere etic, prin asumarea unei dorințe ce depăşeşte posibilitățile ei de realizare, motiv pentru care emitentul era întotdeauna sancționat.

Dacă sancțiunea aduce cu sine o nouă perspectivă a protagonistului, atunci se poate vorbi de o valență pozitivă a elementului punitiv, iar acest lucru ar fi posibil doar datorită factorului soteriologic. Soteriologia, văzută ca posibilitate de redempțiune pentru cel care a comis o greşeală, se identifică acelor încercări de reabilitare spirituală, mântuire şi înțelegere diferită a elementelor constitutive ale universului înconjurător. Tot ce ține de un demers ambițios al temperamentului rebelic întru transgresarea limitelor poate fi înțeles ca atitudine titaniană şi, aparent, ar respinge atributele soteriologice, atâta timp cât se menține incompatibilitatea între dorința de autodepăşire şi cea de mântuire. Însă, dacă doar prin satisfacerea setei de desăvârşire a ființei, individul poate funcționa plenar, rezonând perfect cu el însuşi, dar şi cu mediul înconjurător, atunci soteriologia nu mai intră în contradicție cu acest tip de comportament, ci dimpotrivă, se converteşte într-un soi de răsplată pentru cel ce ținteşte absolutul.

În acest fel, tentația nemuririi nu mai este văzută ca o încălcare a principiilor etice care ar trebui să păstreze ordinea universală, ci ca o consecință firească a stării debordante ce-şi asumă transcenderea limitelor cunoscute, întru armonizarea ego-ului cu sinele, cu semenii şi cu lumea înconjurătoare. Această reconciliere, astfel obținută, conține valențe soteriologice, pentru că, orice purificare sufletească îşi revendică propriul remediu, iar în anumite situații, acesta poate fi concretizat în adevărate stări de dezlănțuire energetică, specifică tuturor etapelor titaniene ale umanității – de la momentul precosmogonic şi până la cel al prezentului. În acest sens, criticul poeziei eminesciene, M. Călinescu, afirma: „Intuiția cosmogonică, fiorul genezei, vastele proiecții siderale creează un spațiu titanic, precum şi necesitatea marilor reconstituiri istorice sau acea sete adâncă de eternitate creează un timp dimensionat titanic”.

Înțelegând această năzuință spre absolut ca o principală modalitate de recuperare a primordialului, cu tot ce implică acesta, respectiv vârsta mitică, dar şi puritatea absolută a începuturilor, M. Eminescu, în ipostaza sa de romantic, imaginează un scenariu în care tinerețea şi credința ar fi complementare: “*Dă-mi tinerețea mea, redă-mi credința*!” (**Răsai asupra mea**). Se pare că asistă în cazul acestui vers la o autoinvocare, la o rugă tragică a titanului, care îşi doreşte, pe lângă o utopică întoarcere a timpului, şi o regăsire a sinelui. Eul scizionar va fi refăcut, aşadar, cu ajutorul credinței, adică al divinului, ceea ce înseamnă o recunoaştere a acestuia de către titan, întru redobândirea purității sale spirituale.

Şi dincolo de romantism, respectiv în lirica modernă, accentul cade tot pe reconcilierea titanului atât cu lumea exterioară, cât şi cu sinele propriu, înțeles de multe ori ca *îndărătnic*, după formularea poetului-filosof, Lucian Blaga: „*Pământule larg, fii trunchiul meu,/fii pieptul acestei năprasnice inimi,/prefă-te-n lăcaşul furtunilor care mă strivesc/fii amfora eului meu îndărătnic!”*(**Dați-mi un trup, voi munților**). Versurile blagiene, deşi

tributare expresionismului, par să prelungească şi reperele romantice, prin ardoarea exprimată în raport cu zelul manifestat la gândul expansiunii sufleteşti într-un decor cosmic. Ca şi la Eminescu, în rostirea blagiană, verbele la imperativ reclamă, înainte de toate, o autoinvocare, pentru ca, în final, să susțină un ton de implorare sau chiar o impunere pentru lucrurile pe care titanul şi le doreşte.

După romantism şi modernism, avangarda vine şi ea cu forme verbale de imperativ, prin care se susține fie tonul impunător al celui care întotdeauna îşi doreşte mai mult decât poate avea, fie registrul controversatelor trăiri interioare ale titanului. Astfel, în poezia simbolic numită **Rugare**, Nichita Stănescu proclamă o semeție procedurală a simțurilor sale, înlocuind dorințele banale ale oamenilor cu acele aspirații specifice titanilor: „*Dă-mi, Doamne, victorie,/ajută-mă să-mi înving duşmanii,/pielea de pe mine, marginea,/orele, anii"* . Chiar şi postmoderniştii păstrează calapodul formal al unității gramaticale, uzând de aceeaşi marcă stilistică a imperativului. De exemplu, Mircea Cărtărescu pare să militeze pentru tot felul de schimbări în condiția sa, întocmai unui titan care doreşte să revoluționeze şabloanele existențiale: „*Declară-mă independent,/converteşte-mă în ceva mai puțin dureros,/înveleşte-mă cu o floreasc*ă *mai caldă*" (**Era timpul florilor**).

Aşadar, din Antichitate şi până în zilele noastre, atitudinea titaniană a coincis unor stări conflictuale interioare, concretizate prin emanații verbale ce susțin revolta, răzvrătirea, sfidarea. Gramatical, acestea sunt confirmate, în primul rând, prin atestarea persoanei întâi – la verbe şi pronume – şi, în plan secund, prin formula verbală de imperativ, care anunță dezacordul declarat sau interdicția autoimpusă ale titanului. Se profilează astfel chipul unui răzvrătit ce dezagreează toate normele sociale sau morale, pe care le consideră elemente limită pentru felul său dezlănțuit de a fi. De aici, manifestarea fățişă a orgoliului exacerbat, ce atrage după sine declanşarea unui întreg sistem punitiv, prin care se instituie o reconciliere a sinelui cu lumea. Resorturile soteriologice de analizare a conduitei titaniene conduc la concluzia că orice atitudine devastatoare a unei ordini anume poate avea accente catarctice, atâta timp cât se asociază cu ideea de reevaluare a sinelui. Acesta, după nesfârşite încercări de eliberare din constrângerile ființei, îşi va exterioriza toate frustrările sub formă de reproş față de tot ce îl înconjoară. Nemulțumit de principiile de funcționare ale lumii în care se simte damnat să trăiască, titanul găseşte în exprimarea dezacordului său o modalitate de eliberare, care, în mod paradoxal, conduce spre o mântuire personală, ce garantează integrarea plenară a eului său într-o dimensiune pe care şi-o doreşte controlabilă. Deținerea controlului într-o dimensiune ontică, pe care titanul o percepe ca primordială, îi oferă acestuia iluzia desăvârşirii sinelui, ceea ce îl pune într-un total acord cu universul interior şi exterior, căpătând sentimentul deplinei armonii cu lumea şi cu sine însuşi.

Astfel, atitudinea titaniană capătă valențe soteriologice, punctând asupra evanescenței orgoliului personal, ca pârghie de exonerare atât pentru controversele interioare acumulate, cât şi pentru dezideratele exterioare, manifestate printr-o descătuşare organică ce mediază raportul om-divinitate. La capătul acestui proces de atestare a semeției, pot fi întâlnite deopotrivă sancțiunile, aplicate cu scop moralizator, sau recompensele, concretizate în schimbarea categoriei ontice a emitentului. Şi într-o situație şi în alta, principalul câştig îl reprezintă conştientizarea propriei condiții, ceea ce asigură o totală împăcare a ego-ului cu propriul sine, spre recuperarea stării de grație a mântuirii. Aceasta, la rândul său, trebuie înțeleasă ca un rezultat al unei conduite contradictorii, de atestare şi de contestare, în acelaşi

timp, a unor reguli indicibile, de către un cutezător ce urmăreşte schimbarea propriului statut individual sau social.

Mai mult decât o simplă tipologie, mai mult decât un element de teorie literară, termenul de titan reifică principii voliționale ce-au făcut obiectul de studiu al literaturii încă din cele mai vechi timpuri. Aşadar, titanismul ajunge să caracterizeze mai mult decât un tip şi nu trebuie pus întotdeauna în relație cu un personaj anume, ci el se traduce printr-o caracteristică generală a omenirii, în sensul în care orice epocă istorică şi culturală a fost animată de dorințele – exprimate sau neexprimate – ale reprezentanților săi, prin care se urmărea o depăşire a limitelor şi o desființare a regulilor instituite în plan social. În felul acesta, titanismul semnifică, în acelaşi timp, nu doar eliberare, descătuşare şi exonerare, ci şi sfidare, impietate şi anulare normativă – toate la un loc favorizând schimbarea, de cele mai multe ori purtătoare a germenilor de progres cultural, ştiințific şi social.

Bibliografie

Călinescu, Matei – *Titanismul şi geniul în poezia lui Mihai Eminescu. Semnificații şi direcții ale etosului eminescian*, Ed. Pentru Literatură, Bucureşti, 1964.
Eliade, Mircea – *Imagini şi simboluri*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1994.
Eliade, Mircea – *Istoria credințelor şi ideilor religioase*, Bucureşti, Ed.Polirom, 2011.
Guenon, Rene – *La crise du monde moderne*, Gallimard, 1946/1973
Kernbach, Victor – *Dicționar de mitologie generală*, Bucureşti, Ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, 1989.
Lăzărescu, Gheorghe – *Dicționar de mitologie*, Casa Editorială *Odeon*,Bucureşti, 1992.
Otto, Rudolf – *Sacrul*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 2005.

THE INHERITED AUTISM OF THE FEMININE CHARACTER IN THE POLITICAL NOVEL. SEVERAL ASPECTS

Florica PERSĂCEL (TEODORIUC), PhD Candidate, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: In the prose that deals with the theme of Romanian communism there are female characters that share an attitudinal feature that consists of the intentional cut of all the links with the social environment, which we called acquired autism. It is not the heredity, but the external elements the totalitarian political regime is responsible for, that determins this kind of pathological behaviour, detectable in characters from various authors' works. The examples conveyed in this paper take into consideration novels belonging to Gabriela Adameşteanu, Gheorghe Crăciun, and Herta Müller who have been selected due to some significant differences: type, ethnic appartenence, writing (narrative and stylistic strategies), the authors' original manner of approaching the theme.

Keywords: literature, female character, communism, acquired autism

1. Introducere

În proza românească (dar nu numai) ante- şi post-decembristă cu subiect politic (mai mult sau mai puțin explicit), este decelabil un profil psihologic al personajului feminin, pe care l-am denumit *autism dobândit*. Pornind de la definiția curentă a termenului, care desemnează o stare patologică ce se manifestă sub forma unei grave dereglări comportamentale prin ruperea legăturilor psihice cu lumea exterioară şi intensa trăire a vieții interioare, şi de la interpretări critice care echivalează atitudinea unor personaje de ficțiune cu autismul, am analizat relația acestor personaje cu mediul social, raportarea la evenimente din trecutul şi prezentul lor, atitudinea față de sine şi față de ceilalți, constatând o influență directă a realității social-politice – comunismul – asupra conduitei şi evoluției lor în respectivul univers ficțional. Este rațiunea pentru care am considerat acest tip de comportament o formă neautentică a maladiei, întrucât nu este motivată biologic, ci indusă de factori externi, aşadar o formă dobândită.

Am selectat spre exemplificare doi autori români – o femeie şi un bărbat, cu opere scrise şi înainte şi după momentul '89, dar şi o autoare germană, a cărei existență a fost marcată de comunismul românesc, devenit obsesie a operei sale. Este vorba despre Gabriela Adameşteanu, Gheorghe Crăciun şi Herta Müller. Criteriile care au stat la baza selecției au fost, dincolo de valoarea recunoscută a operelor, tehnicile narative întrebuințate, atât de diferite la cei trei autori, dar, mai ales, raportarea personală la dictatură – atitudine şi viziune ce s-au materializat la fiecare în parte într-un proiect artistic, reprezentat prin lumile ficționale construite. Gheorghe Crăciun a încercat, inițial, să țină la distanță în plan existențial şi să eludeze din punct de vedere tematic realitatea politică sufocantă, ataşat preocupării pentru înnoirea prozei optzeciste prin experiment, textualism şi autenticitate – atribute ce pot fi considerate simultan formule ale neangăjării politice a generației sale, ale unui protest nedeclarat față de sarcinile trasate scriitorilor de puterea totalitatră –, pentru ca ulterior să

tranşeze subiectul în romanul *Pupa russa*. Gabriela Adameşteanu a optat pentru o acomodare decentă cu regimul, fără a plăti vreun alt tribut ideologic în afara înscrierii în partid, în schimbul unei libertaţi de creaţie limitate: nu a ocolit subiectul, dar l-a abordat din perspectiva lipsită de eroism a omului simplu, trăitor „sub vremi". Herta Müller a fost cea mai vehementă (dintre cei trei) în acuzarea regimului şi în ipostazierea lui literară, atitudine posibilă odată cu emigrarea. În ciuda deosebirilor dintre autorii menţionaţi (de gen, etnie, scriitură, atitudine), am descoperit numeroase similitudini între personaje feminine din proza acestora, similitudini precum: trecutul familiilor din care provin, carenţele afective, erorile educative, vârsta şi aspiraţiile personajelor, constrângerile de natură politică, lipsa de satisfacţii, de încredere şi de orizont, ratarea profesională şi sentimentală ş. a., toate acestea generând modelul de tip autist propus mai sus.

2. Letiţia Branea (Drumul egal al fiecărei zile – Gabriela Adameşteanu)

Letiţia Branea, eroina romanului de debut al Gabrielei Adameşteanu, *Drumul egal al fiecărei zile* (dar şi a ultimului publicat, *Provizorat*), provine dintr-o familie burgheză al cărei destin este deturnat de instaurarea comunismului. Tatăl este arestat; detenţia ("reţinut pentru cercetări") se prelungeşte ani în şir, astfel încât copilăria protagonistei stă sub semnul absenţei paterne. Mamă şi fiică, date afară din casă, se mută la unchiul Ion, fratele mai mare al mamei, cel care va prelua rolul tatălui, locuind toţi trei într-o singură cameră, închiriată. Mai tîrziu, Letiţia îşi va aminti copilăria şi adolescenţa petrecute în odaia înghesuită: "În nopţile de iarnă îl auzeam cum se scoală încet, bâjbâind pe lângă masă şi căutându-şi găleata, nu-i acolo, îmi venea să-i spun, dar tăceam, înfundându-mi faţa în pernă, şi cu dinţii strânşi ascultam ţârâitul urinei" (Adameşteanu, 2008 a, p.160). Lipsa de intimitate, sărăcia, resemnarea unchiului şi tensiunea creată de conflictul permanent cu noul proprietar, care îi ameninţă cu evacuarea pentru că sunt "duşmani ai poporului", îşi vor pune amprenta asupra adolescentei ce se va retrage, tot mai mult, în sine. Ulterior, studentă în Bucureşti, depăşind criza adolescentină a primei iubiri, Letiţia parcurge drumul sinuos al formării; trece prin experienţa erotică, gustă dezamăgirea, învaţă să îndure, dar şi să îndrăznească. Moartea unchiului îi va grăbi maturizarea. Spaima de a nu repeta experienţa negativă a acestui om înzestrat intelectual – a cărui carieră a fost pur şi simplu anulată de factori politici, dorinţa de a scăpa de mediocritatea viitorului pe care i-l oferă oraşul natal sau repartiţia în cine ştie ce fundătură se limpezesc lent, transformându-se în năzuinţa de revanşă socială. Aceasta mobilizează toate resursele volitive ale personajului, care acumulează sub retractilitate şi timiditate o mare rezervă de răbdare şi ambiţie. Aşa încât rezultatul traseului parcurs poate fi interpretat ca parvenitism. Tăcerea, lipsa de reacţie nu sunt decât modalităţi de a masca emoţii puternice, nesiguranţa unor înfruntări sau, cum singură va aprecia, uneori, delicateţe. Tocmai de aceea, succesul în plan sentimental şi social al Letiţiei, raportat la manifestările ei apatice, este neaşteptat pentru cei din jur. Aceste două ipostaze: tăcută, retrasă, supusă, pe de o parte, tenace şi (aparent) învingătoare, pe de altă parte, au făcut posibilă comparaţia cu două personaje celebre: Meursault (Mircea Iorgulescu) şi Julien Sorel (C. Stănescu). Deşi pare să ilustreze ambele modele, atît de diferite între ele, Letiţia le şi contrazice.

Considerând personajul camusian prin prisma recentelor cercetări din domeniul ştiinţelor neurocognitive, îi putem atribui o serie de trăsături care îl încadrează unui model din spectrul autist, mai precis celui descris în literatura de specialitate a ultimelor decenii sub

denumirea de *sindrom Asperger*, după numele pediatrului austriac Hans Asperger[1768] (1906-1980) care l-a descoperit. Tulburarea este definită astăzi drept o formă mai puțin severă a maladiei, având ca trăsătură distinctivă, în raport cu autismul propriu-zis, o inteligență normală. Astăzi se admite că tulburările din tabloul autist nu sunt de natură emoțională, cu bază psihologică, ci de natură genetică – o afecțiune a creierului, pusă în evidență şi prin înregistrarea unor imagini ale activității cerebrale. Chiar dacă manifestările diferă de la caz la caz, există unele simptome ce orientează diagnosticul: comportament social şi emoțional inadecvat (deficit de relaționare); lipsa empatiei (urmare a neputinței de a imagina sentimente, dorințe ale celor din jur[1769]); comportament repetitiv; particularități de vorbire şi de limbaj (incapacitatea de a înțelege conotațiile unui mesaj verbal, care este receptat strict literal); afectarea comunicării non-verbale (subiecții evită contactul vizual şi nu acordă nicio semnificație gesturilor şi mimicii); inflexibilitatea, rigiditatea gândirii; teama de schimbări, de unde nevoia de uniformitate, preferința pentru monotonie; interese înguste, perceperea detaliului în detrimentul imaginii de ansamblu şi a semnificației ei[1770]; aversiune față de zgomote, mulțimi sau lumini etc. Incapacitatea de a recunoaşte propriile emoții şi de a le exprima într-un mod adecvat conduce uneori la accese de furie (cu precădere în cazul subiecților de gen masculin), schimbările bruşte generează reacții neprevăzute, iar onestitatea caracteristică poate fi jignitoare pentru ceilalți, întrucât nu conştientizează lipsa de tact. Etichetările – nepoliticos, dur, egoist, rece, insensibil, inuman – provin din ignoranță şi, fără a fi apanajul ficțiunii, sunt cât se poate de reale.

Privind comportamentul lui Meursault strict din perspectiva raportării la normele sociale general acceptate (fără a lua în discuție sensul filosofic al romanului), putem identifica o serie de corespondențe în cadrul listei de mai sus: monotonia existențială şi lipsa dorinței de schimbare (se declară mulțumit, nu-l tentează postul din Paris), concentrarea asupra detaliilor (descrie cu lux de amănunte fizionomii, ținute vestimentare, gesturi, analiza oprindu-se la acest nivel vizual), lipsa empatiei, dificultățile/dezinteresul în descifrarea intențiilor/emoțiilor celor din jur, incapacitatea de anticipare a evenimentelor, sinceritatea de-a dreptul sinucigaşă, disconfortul produs de lumina soarelui – culminând cu reacția la reflexia luminoasă a pumnalului, ieşirea nervoasă din final (în discuția cu preotul) etc. Viața pe care personajul şi-o descrie ne apare ca un şir de gesturi mecanice şi dispoziții de moment, guvernată de indiferență şi întâmplare: acceptă invitații, vizite, propuneri stranii, oferte de prietenie, cererea în căsătorie; nu are planuri de viitor, nu iubeşte, nu urăşte, nu regretă nimic. Punând în relație acest comportament robotizat cu urmările lui – acuzațiile de imoralitate şi explicația aparent aberantă a crimei, profilul personajului confirmă retroactiv modelul sindromului de tip autist, precum şi perceperea deformată de către societate.

[1768] descoperită în 1944, tulburarea a fost numită inițial psihopatie autistică;

[1769] psihologul Uta Frith (Institutul de Neuroştiințe Cognitive – University College London) a inițiat un studiu realizat împreună cu Alan M. Leslie şi Simon Baron-Cohen, publicând în 1985 lucrarea cu titlul *Are copilul autist o „teorie a minții"?* Potrivit autorilor, există o capacitate a minții de a gândi despre ea însăşi dar şi despre mintea altor oameni, de a înțelege ce cred şi ce doresc ceilalți, ceea ce conduce la emiterea unor supoziții, anticiparea unor reacții, prezicerea unor comportamente; persoanelor cu autism le lipseşte această abilitate (*Theory of mind*) care stă la baza cooperării, ceea ce explică dificultățile de interacțiune şi socializare.

[1770] conform unei alte teorii avansate de Uta Frith, persoanele cu afecțiuni din spectrul autist au o „coerență centrală" foarte slabă: concentrându-se asupra detaliilor, nu reuşesc să proceseze informațiile disparate şi să configureze întregul.

Spre deosebire de eroul lui Camus, care poate fi considerat un exemplu adecvat al categoriei, Letiția este departe de detaşarea, de impasibilitatea acestuia. Ea e mereu la pândă, crispată, precaută, neliniştită, nemulțumită de sine, speriată sau sugrumată de suferință. Trăirile intense sunt *reverberații ale evenimentelor exterioare*: „... aveam trupul ars şi gura uscată. Mi-am strâns degetele în pumni şi mi-am înfipt unghiile în carne, adânc, lăsîndu-mi fața în jos, să nu mi se verse prin pleoape mărturisirea. […] Cădeam iar, vertiginos şi adânc, în golul unde mă regăseam singură" (p. 297). Autismul Letiției este o formă de apărare. Trecutul familiei, care îi lasă moştenire o vină neînțeleasă ("ascundeam fără îndoială o vină pe care n-o ştiam, dar crescusem împreună cu ea"), atmosfera în care a crescut alături de doi oameni marcați de o istorie nedreaptă lasă urme adânci: "Fetele intră la bursă, n-au situația ta, ştii câți vor fi pe un loc la examenul general pentru cei cu dosar prost…" (p. 99), o atenționa unchiul; "Dacă n-ai avea tinicheaua lui taică-tău de coadă" (p. 100), completa mama, înainte de examenul de admitere; "Gustul fricii care mi-a umplut tot timpul şedinței de la Rectorat gura cu o salivă pe care nu reuşeam s-o înghit din cauza nodurilor din gât îl învățasem de acasă, de mică" (p. 324). Letiția a fost educată să se cenzureze, să nu pună prea multe întrebări, să nu povestească nimănui nimic despre familia ei. A învățat de mică să-şi ascundă sentimentele, să nu-şi trădeze slăbiciunile. Aşadar, reacții atent controlate, nu involuntare.

Disconfortul este accentuat de stereotipia vieții în comun din insalubrele cămine studențeşti, pe care eroina o experimentează: aceeaşi lipsă de intimitate ca şi acasă, împrumutarea hainelor, împărțirea alimentelor, baia comună, unde învață să-şi înghită stingherealа trupului gol. Căminul este un spațiu al estompării diferențelor, un perimetru în care locatarii ajung să semene atât de mult între ei, încât desemnează în ochii celorlalți o categorie. Conştiente de modul în care sunt percepute, fetele suferă pentru că simt linia ce le desparte de colegele lor din oraş, o linie trasată de ambele părți, prin aroganța unora şi invidia celorlalte, dar şi din cauza reputației căminelor de fete: „Sunt cămine şi cămine, aşa cum sunt fete şi fete...", va încerca „moale şi împăciuitor" unul din prietenii lui Arcan să repare o gafă. Aici nu pot exista secrete, viața personală – mai ales cea sentimentală, constituie subiect de dezbatere publică. Încă un motiv de a nu-şi împărtăşi frământările, de a tăcea.

Considerarea ipotezei parvenitismului drept validă infirmă de la sine autismul, cele două trăsături fiind incompatibile. Însă şi asemănarea cu eroul sthendalian este amendabilă. Problemele pe care le aduce cu sine adolescența o închid şi mai mult în sine, dar o şi fortifică. Iubirea pentru Arcan e sinceră – o iubire amestecată cu admirația şi recunoştința (admirația pentru statutul lui, recunoştința pentru a o fi remarcat), chiar dacă, simultan, prin el, eroina întrezăreşte posibilitatea revanşei sociale. Şi-l aminteşte adolescent timid în fața unchiului ei, îi „citeşte" stângăcia controlată atent, se recunoaşte în el şi înțelege că se poate. Dar nepăsarea celui pentru care devenise „vulnerabilă toată, ca o rană vie" o înverşunează. Simte cum „duritatea mamei, din anii când aşteptase întoarcerea tatei, irupea acum, atotputernică, în mine. Cu fiecare probă a tăriei mele, pe care nici nu mi-o bănuisem măcar, deveneam mai neiertătoare […] Îngropam, cu fiecare zi, tot mai adânc în mine, o făptură neajutorată" (p. 286). Toată lipsa ei de experiență, stânjeneala, umilința, frustrarea sunt convertite în aşteptare încăpățânată. E singura ei armă, iar aspirația de a pătrunde în altă lume, mai confortabilă şi aparent mai fericită, în care speră să scape de umbrele trecutului, este îndreptățită şi profund omenească. Ascensiunea socială se realizează prin conformarea la norme, nu prin încălcarea

lor, iar lupta ei pentru afirmare include şi o datorie morală: reabilitarea celei mai dragi fiinţe – unchiul Ion. Reuşita ei îi aparţine şi lui.

Având în vedere momentul scrierii şi publicării romanului, dar şi mizele acestuia, referirile la prezentul politic nu sunt foarte numeroase. Cu toate acestea, două episoade sunt elocvente pentru presiunea pe care regimul o exercită constant asupra cetăţenilor, în cazul de faţă – studenţi. Unul este cel al chemării Letiţiei la „Cadre", cel de-al doilea relatează o şedinţă „utece", în care era pus în discuţie un coleg, riscând să fie exclus. „Te cheamă la Cadre..." e formula care declanşează angoase, reactualizând trecutul „pătat", vinovăţia neînţeleasă, dar asumată. La auzul ei, Letiţia îşi simte „picioarele deodată moi", iar „bătaia sângelui [îi] umple auzul, mai mult decât zarva din jur", „aerul se făcuse pâslos" (p. 211-212). Redeşteptat, gustul fricii nu poate fi contracarat decât prin controlul luciditãţii: „Trebuia să stau un pic să mă gândesc, nu puteam să mă duc nepregătită acolo. […] Trebuia să mă gândesc ce-ar putea să-mi reproşeze şi să-mi aranjez dinainte răspunsul. Aşa mă învăţase unchiul Ion să fac […]. Dar tot ce mi-ar fi reproşat aş fi fost în stare să primesc cu capul lăsat, din prima clipă". Chiar dacă acele rude necunoscute ale Letiţiei, venind dintr-o altă viaţă, „cu trăsuri, pantaloni largi, femei umblând cu pălării şi mănuşi vara" locuiau doar în fotografii, ea consimţea să dea socoteală pentru ele. Episodul, deşi nu consemnează decât o banală (din punctul de vederii al puterii) actualizare a datelor din dosar, oglindeşte teroarea instalată în conştiinţa socială, nivelul de supunere a populaţiei.

Aceeaşi spaimă, care paralizează orice intenţie de a apăra public pe cineva, se manifestă în şedinţa care viza excluderea din UTC a unui student ce lipsea de la activităţile politice, nevoit să muncească pentru a se întreţine. Deşi îşi pregătise şi repetase discursul, Letiţia nu are puterea să ia cuvântul: „strigam tare în gând, frământându-mi degetele asudate […] Îmi spuneam toate astea de la capăt şi tăceam mai departe, cu faţa în jos, urechile îmi ardeau sub păr, nu spuneam de fapt nimic, ştiam numai cum ar arăta sala asta, cu atâţia ochi întorşi deodată spre mine. […] N-am îndrăznit niciodată să iau cuvântul într-o şedinţă, am stat întotdeauna deoparte, ca să nu-mi stârnesc vinovăţia. […] «Dar dumneata, dumneata care vorbeşti, ce fel de element eşti? Să studiem puţin situaţia dumitale…» […] Şi-acum nu mai puteam decât să-mi îndepărtez privirea îngreţoşată de la fiinţa mea adâncă, gelatinoasă, pulsând de frică" (p. 291-292). Acuitatea observaţiei urmăreşte trecerile de la o stare la alta, de la o idee la alta, zbuciumul interior însoţit de reacţiile fiziologice ale descărcării nervoase: discursul strigat în gând, disimularea propriei neputinţe în atitudinea la fel de laşă a celorlalţi, conştientizarea fricii şi, în cele din urmă, atingerea punctului nevralgic – explicarea ei. Monologul, care redă cu mare acurateţe o adevărată nevroză, este edificator pentru complexul vinovăţiei instalat adânc în mentalitatea unor oameni traumatizaţi.

3. Leontina Guran (Pupa Russa – Gheorghe Crăciun)

„O existenţă în derivă, dar şi o viaţă condamnată. Traversează lumea comunistă românească fără să-şi pună problema unei morale individuale. E liberă între nişte limite date". Sunt cuvintele lui Gheorghe Crăciun despre personajul său, Leontina Guran, prin care, în proiectul iniţial din 1993, intenţiona să ilustreze o „Emma Bovary a provinciei româneşti", „prototipul feminin al păcălitorului păcălit pe care l-a produs comunismul". Implicată „*până la paroxism în existenţa de moment*" (Crăciun, 2007, p. 420), Leontina rămâne un personaj identic cu sine prin prisma structurii ei interioare, dar nu poate fi despărţită decât artificial de

mediul în care se naşte şi trăieşte. Această structură unică, atemporală, configurată de un bagaj genetic ce include mesajele informaționale ale speciei şi ale genului, este concepută ca o matrice de potențialități, de posibilități ce se actualizează într-un context istoric dat. Limitele despre care pomenea autorul au o dublă accepțiune. Pe de o parte desemnează acele limite impuse de societatea în care personajul trăieşte, iar ele circumscriu *individul social*, iar pe de altă parte, pe cele determinate de ereditate, iar acestea circumscriu *individul biologic*. Eşecul survine încercării de a împăca cele două identități, socială şi biologică, în condițiile dictaturii. Constrângerea socială, extrem de dură, pretinde o compensare ce nu se poate manifesta decât în sfera biologicului. De aici anularea perspectivei morale şi privilegierea senzorialității. De aici declanşarea autismului şi trăirea „paroxistică" a clipei. Cenzura supraeului nu mai are loc.

Judecând după indiferența cu care Leontina acceptă bărbații, slujbele, sarcinile partidului, căsătoria etc., personajul lui Gheorghe Crăciun se apropie cel mai mult de cel camusian. Totuşi, există numeroase indicii care conduc spre o asumare conştientă a conduitei. Compromisurile pe care le face îi asigură supraviețuirea într-o lume al cărei înțeles i se refuză constant. Leontina „nu mai era o naivă. Învățase să-şi controleze pornirile nesăbuite" (p.192). Ca activistă UTC „înțelesese de la bun început. Lumea de care trebuia să se ocupe nu exista în realitate" (p. 193), „Se prostitua cu bună ştiință." (p. 194). Cu toate acestea, se va simți mereu amenințată: „o fată de la țară, aproape ca oricare alta. Aruncată-n bazin şi înotând câineşte să nu se înece" (p. 203). A vorbi despre compromis presupune existența unui simț moral, or Leontinei îi este amputat, ea pur şi simplu nu mai are „organ" pentru o astfel de funcție. Conştiința nu este un dat din naştere, ea se formează, este rezultat al unui tip de învățare socială. Agresiunile psiho-fizice („tata avea dreptate s-o bată, pentru că el o lua de mână şi trebuia să se ducă cu ea la anchetă […] şi ea nu mai era în stare să-l mai audă cum strigă în fiecare seară la mama că nu mai poate şi că-i vine să se spânzure de grinda din pod" – p. 93), deficiențele de ordin afectiv („Pentru că părinții ei n-au iubit-o", „Îi era frică de tata […], iar mama era o ființă care tăcea, o maşină de robotit" – p. 169), erorile educative (ale familiei, dar mai ales ale şcolii), lipsa „bornelor" morale intervin în formarea personalității. Leontina se naşte într-o lume strâmbă şi o ia de bună, pentru că e singura pe care îi e dat să o cunoască. Nu e prevenită despre pericole şi e lipsită de protecție. Produs al pedagogiei totalitare, al unei existențe consumate sub tirania lui *trebuie*, nu ştie, ca şi Letiția Branea, că poate exista şi o altfel de lume. După repetate lovituri cedează, conştientizându-şi căderea: „aşa a început să meargă înainte de la o vârstă încolo, de parcă sufletul ei nici n-ar fi existat" (p. 170). Înțelege că va fi o învinsă indiferent dacă se conformează sau se opune: „Partidul e ceva ce nu poate fi reclamat, pentru că partidul nu greşeşte, nu minte, nu calcă pe de lături, nu uită şi nu iartă" (p. 255). Dacă e şi inteligentă, cu atât mai rău pentru ea. Inteligența nu face parte din lista de valori a comunismului, e o însuşire care complexează şi sperie pentru că scapă de sub control. O reuşită, cât de măruntă, a unei femei frumoase va stârni suspiciuni având conotații sexuale. Pentru mentalul colectiv comunist, Leontina nu putea fi decât curva de partid. De aceea, viața ei este o derivă continuă, o alunecare în depresie şi mai jos, în uitarea de sine. După experiența sanatoriului, orice speranță se risipeşte: „DA, O DUREA ÎN CUR. NU-I MAI PĂSA DE NIMIC ŞI DE NIMENI" (p. 297). Leontina creşte odată cu această lume bolnavă, fondată pe minciună, delațiune, laşitate şi nepăsare, şi se impregnează de otrava pe care sistemul o secretă. Devine indiferentă şi contribuie la perpetuarea ei. Din interiorul

totalitarismului, percepția e deformată grav. Este motivul pentru care, la Revoluție, Leontina este contrariată, dezorientată. I se face ruşine şi nu se (mai) poate ierta.

4. N. şi Lola (Animalul Inimii – Herta Müller)

Există asemănări frapante ale Leontinei cu un personaj secundar din romanul *Animalul inimii*, al Hertei Müller, Lola (cu mențiunea că perspectiva asupra acestui personaj şi, implicit, integrarea lui în categoria autismului, este mediată de relatarea naratoarei): originea socială, structura bovarică, angajarea politică, sexualitatea nepotolită, viața trăită la nivel epidermic, lipsa simțului moral, sfârşitul tragic – dar nu prin crimă, ci prin sinucidere. Şi totul pe acelaşi fundal al infernului comunist. Existența ei nefericită este un şir de aventuri pasagere şi dezinteresate cu bărbați necunoscuți, ademeniți noaptea în hățişul parcului, victime ale sexului ei nesățios. Ca membră de partid are aceeaşi sarcină: munca ideologică. După o relație prelungită cu profesorul de sport, atunci când este abandonată, se sinucide. Postmortem, într-o şedință publică grotescă, este exclusă din partid şi exmatriculată din facultate.

Naratoarea din romanul *Animalul inimii* (din motive de simplificare a formulărilor, am notat-o cu N.) nu poartă un nume, aşa cum nu le e dat multor personaje ale cărții. În fond, ar fi inutil, cu toții aparțin aceleiaşi lumi uniformizate, dezumanizate. Într-un univers carceral, în care cei mai liberi oameni sunt nebunii oraşului – precum pitica surdo-mută din piață – , în care se scrie codificat – cuvinte ca *pantof, guturai* sau *foarfecă de unghii* golindu-se de sensul lor propriu, încărcându-se, ca şi o biată virgulă, de semnificații frisonante – , comunicarea devine un simulacru. De aceea, N. alege tăcerea. Ea îşi asumă pe deplin opinia lui Edgar, fraza simbolică ce deschide şi închide romanul: „Cînd tăcem, suntem dezagreabili, spuse Edgar, cînd vorbim, devenim ridicoli". Preferă să nu se exteriorizeze, înțelegând că nu numai imposibilitatea comunicării a aruncat umanitatea în singurătate, ci, mai ales, sursa ei, neîncrederea. O suspiciune generalizată şi, după cum o va demonstra în cele din urmă trădarea unicei sale prietene, Tereza, pe deplin justificată. Victimă sau martoră a nesfârşitelor abuzuri – interogatorii, percheziții, destituire, emigrare forțată, sinucideri sau crime, eroina se închide în sine definitiv.

Trebuie menționat aportul substanțial al formulei discursive pe care o adoptă Herta Müller în sugestia unui tipar autist al personajului. Acest tip de discurs ce elimină mărcile afectivității din monolog (prin lipsa semnelor de punctuație corespunzătoare) şi constrânge cititorul la o lectură specială (un ton neutru, egal, monoton) devine un instrument de semnalizare a „maladiei" personajului narator.

Şi N. şi Lola fac parte din aceeaşi familie a victimelor *autiste*, alături de Letiția şi Leontina. Toate sunt adolescente venite să studieze într-un oraş universitar, cu dorința firească de emancipare. Eliberarea de atmosfera apăsătoare de acasă, care nu se confundă întotdeauna numai cu lipsurile, este unul din țelurile personajelor. Mirajul oraşului se exercită asupra lor, trei dintre ele venind de la țară, iar una dintr-un orăşel de provincie – dar locuind cu chirie într-o cameră înghesuită a unei case de periferie. Dorința de realizare profesională şi de ascensiune socială sunt specifice vârstei, şi ele sunt legate clar de lumea urbană a şcolilor, a instituțiilor, a diversității, atâta câtă putea exista în lumea comunistă. Indiferent că slujesc regimul politic, fie din nepăsare, ca Leontina, fie din interes, ca Lola, sau se tem de el, ca Letiția şi N., acest regim le hotărăşte destinul. Până la urmă se dovedeşte că, în momentul în care devin incomode, deranjând sau nemaifiind utile, sunt eliminate brutal. Tratamentul

aplicat nu face niciun fel de diferență între fideli şi ostili. Chiar dacă fac față agresiunii politice constante (N.), sau îşi atribuie o reuşită aparentă (Letiția), ele rămân victime ale presiunii totalitare, determinate să se comporte anormal, să-şi înghită revolta, neputința şi nefericirea. Rădăcinile acestui comportament coboară în copilărie. În familiile personajelor există o stare de disconfort mai ales psihic, legată în special de biografia, atitudinea sau absența celui care ar fi trebuit să reprezinte factorul de putere, de stabilitate şi de protecție în această ultimă redută a intimității. Ca şi tatăl Letiției, tatăl Leontinei este închis din motive politice. Ambii îşi abandonează familia, unul înainte, celălalt după detenție, pentru o relație extraconjugală. Letiția moşteneşte o vină transmisă de tată şi familia lui, Leontina poartă ea însăşi aberanta vinovăție a arestării tatălui. Pe de altă parte, tatăl lui N., cu un trecut dubios în SS, chiar dacă întors acasă, este adâncit în propriile gânduri şi preocupări, încât e de-a dreptul absent. Mamele rămân să gestioneze anii de criză, unele însă, rănite profund, se adâncesc în tăcere, ceea ce va conduce la o răceală semnificativă în relația cu fetele lor. Legături mai calde par a întreține copilele cu bunicii sau alte rude.

Diferența dintre mediile din care provin nu are relevanță. Lola vine dintr-un ținut rural şi o familie extrem de sărace, din sud. Viața aspră, de copil muncit, mizeria, imaginea fraților ei mai mici treziți în zori pentru a fi trimişi cu oile, perspectiva pe care i-o oferă lipsa de educație o determină să studieze – singura soluție de a-şi schimba statutul, de a putea spera la o căsătorie în „lumea bună". Aspirația ei este ca după terminarea facultății să se întoarcă acasă la brațul unui soț cu unghii curate şi cămăşi albe – însemne al condiției sociale superioare. Leontina, născută într-un sat din Ardeal, provine dintr-o familie obişnuită, dintr-o zonă diferită de sudul României, preponderent agrar. Ea se familiarizează încă din perioada liceului cu viața de internat (numit – crudă ironie, „cămin"), văzut aici ca loc al coruperii şi promiscuității. Cei desemnați a fi educatori, femei şi bărbați deopotrivă, joacă un rol nefast în perioada de formare a frumoasei eleve, inițiind-o în practici erotice neconvenționale sau relații neprincipiale. Leontina se lasă purtată de valul conjuncturilor. Naratoarea din *Animalul inimii* este o şvăboaică din Banat, colegă de cămin cu Lola. Dintre toate, N. este cea care conştientizează cel mai mult absurditatea regimului politic, cu care ea şi cei trei prieteni, reprezentanți ai „naționalităților conlocuioare", intră în conflict. *Autismul* ei este şi cel mai atent controlat.

5. Concluzii

Toate aceste personaje au în comun o trăsătură atitudinală a personalității lor, şi anume ceea ce am numit *autism dobândit*. Firi bovarice (precum Letiția, Lola, Leontina ori Liana Şanta – un alt personaj al lui Gheorghe Crăciun) sau, dimpotrivă, cu un acut simț al realității (N.), ele se abandonează unei puternice vieți interioare sau/şi unei existențe reduse la senzorialitate. Starea se va prelungi, devenind un mod de viață şi pentru Letiția Branea din *Provizorat*, eroina constatând cât de iluzorie a fost victoria sa. În mod clar, regimul politic este responsabil pentru inducerea unor astfel de manifestări. Evenimentele de natură politică, trecute sau prezente, cu impact major în destinul familiei, experiențele personale traumatizante, dar mai ales educația primită acasă şi în şcoală – în sensul reprimării reacțiilor fireşti, anulării libertății de expresie şi asumării unei vinovății absurde – , sunt elemente exterioare care influențează comportamentul, edificând o cultură a supunerii. Autismul, în această accepțiune, a tăierii *intenționate* a legăturilor cu mediul social, nu este altceva decât o

formă limită de apărare şi de conservare a unei libertăţi interioare. Romane cu proiecte diferite, operele amintite (dar şi altele ale autorilor menţionaţi) lasă loc întâlnirii unor personaje pe care le uneşte o sensibilitate ultragiată de raporturile cu regimul comunist şi un destin iremediabil ratat.

Bibliografie

Adameşteanu, G., (2008) *Drumul egal al fiecărei zile*, Ediţia a V-a revăzută, Polirom, Bucureşti.
Adameşteanu, G., (2011) *Provizorat*, ediţia a II-a, Editura Polirom, Bucureşti.
Adameşteanu, G., (2008) *Opere II. Gara de Est. Întâlnirea*, Polirom, Bucureşti.
Arendt, H., (1994) *Originile totalitarismului*, Editura Humanitas, Bucureşti.
Bodiu A., Moarcăs G., (2012) *Trupul şi litera, explorări critice în biografia şi opera lui Gheorghe Crăciun,* Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca.
Borbely, Ş., La suprafaţa pielii, *Apostrof*, nr. 9/2004.
Cordoş, S., Din renta lui Flaubert, *Vatra*, nr. 9-10, 2007.
Crăciun Gh., *Pupa russa*, (2007) Ediţia a II-a augmentată, Grupul Editorial Art, Bucureşti.
Crăciun, Gh., (1988) *Compunere cu paralele inegale*, Cartea Românească, Bucureşti.
Frith, U., (2003) *Autism: Explaining the Enigma*, Second edition. Oxford: Blackwell.
Müller, H., (2006) *Animalul inimii*, Ediţia a II-a, Polirom, Bucureşti.
Pavel, T., (1992) *Lumi ficţionale*, Editura Minerva, Bucureşti.
http://www.asperger-advice.com/autism-spectrum-uta-frith.html

LEWIS CARROLL – AN EMBLEMATIC VICTORIAN WRITER

Andreea SÂNCELEAN, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: Lewis Carroll, one of the most famous universal authors, has triggered through his two Alice books (Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass, and What Alice Found There) numerous controversies and interpretations due to the originality, innovative spirit and complexity specific to his writing. The first part of the paper focuses on the evolution of the literary criticism dedicated to the two books, starting from the first reviews written in the Victorian period and to the most complex interpretations of the 21st century. The second part of the paper is dedicated to the similarities between the two worlds created by the British writer and the ones of other authors of his time and of the following centuries like Edward Lear, Kafka, Jarry and others, while in the last part the focus is on Carroll's biography in a trial to prove that literature is a form of refuge and subterfuge.

Keywords: identity crisis, duality, fragmentation, nonsense, absurd

1. Cronologie şi tematică a exegezei operei lui Lewis Carroll

Exegeza operei lui Lewis Carroll a cunoscut o dezvoltare şi o diversificare puternică odată cu trecerea timpului. Dacă chiar după publicarea cărții *Alice în Țara Minunilor* critica literară a trecut în revistă destul de superficial încercarea literară a lui Lewis Carroll, cu precădere în secolele XX şi XXI cele două cărți *Alice* au suscitat interesul nu doar al exegeților, ci şi al specialiştilor din alte domenii, cum ar fi cel al psihanalizei, sociologiei, semioticii etc.

Astfel, datorită momentului în care a fost publicată *Alice în Țara Minunilor*, şi anume în apropierea Crăciunului, perioadă în care apărea un număr mare de publicații, în special literatură pentru copii, aceasta a fost recenzată în doar câteva cuvinte, fiind prezentată ca o „drăguță" carte pentru copii şi acordându-se chiar mai multă atenție ilustrațiilor realizate de Tenniel, care era deja foarte cunoscut pe atunci, decât textului propriu-zis[1]. Acelaşi lucru s-a întâmplat şi în cazul celei de-a doua cărți *Alice*. Asemenea recenzii se regăsesc în reviste precum *Reader* şi *Spectator*, cărora li se adaugă şi articolul publicat de Edward Salmon în 1888 – *Juvenile Literature As It Is* şi eseul lui Charlotte Yonge din *Macmillan's Magazine* din 1869[2]. Este necesar să ne oprim asupra celui dintâi articol, autorul acestuia fiind primul dintre cei câțiva critici care susțin că cele două cărți ar fi rezultatul plagiatului. După ce Salmon afirmă şi încearcă să dovedească preluarea ideii centrale din *From Nowhere to the North Pole* de Tom Hood, acesta îl desființează pe scriitorul britanic total, susținând simplitatea stilistică a operei acestuia si valorificarea sa doar prin ilustrațiile realizate de Tenniel[3]. Bineînțeles, răspunsul lui Carroll nu întârzie să apară. Acesta răspunde doar acuzațiilor de plagiat,

[1] Jan Susina, *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*, Routledge, New York, 2010.
[2] *Idem.*
[3] Edward Salmon, *Juvenile Literature as It Is*, Henry J. Drane, London, 1888.

afirmând că influența lui Hood era absolut imposibilă, cu atât mai mult cu cât cărțile sale au existau sub formă de manuscris înainte ca *From Nowhere to the North Pole* să fie publicată.[4]

Mai târziu, începând cu secolul XX, cele două universuri create de Lewis Carroll au ajuns să fie tot mai profund înțelese de exegeți, odată cu dezvoltarea modernismului, ajungând ca la peste 150 de ani de la publicare cele două cărți să aibă o varietate însemnată de interpretări, de la cele teologice la cele psihanalitice, la cele legate de pedofilie, la cele cu privire la imperialism etc., multe dintre acestea forțate şi care, din nefericire, în strădania lor de a descoase toate dedesubturile lumilor lui Carroll, le-au golit de esență.

2. Afinităţi – consonanţe

„‘Nonsensul’ comic e o străpungere a unui corset prea rigid. Gluma, calamburul, jocul de cuvinte, întorc adesea pe dos judecăți ori raționamente, stabilind relații logice absurde, fără să urmărească decât şocul care declanşează râsul.”[5] O marcă importantă a umorului absurd este relizarea de legături surprinzătoare, care vin să scurt-circuiteze logica obişnuită, înlocuind-o cu una insolită. O astfel de literatură există încă din Evul Mediu, dezvoltându-se şi atingând apogeul în secolul XX. Printre cei dintâi scriitori care au apelat la acest gen de umor se numără şi Edward Lear şi limerick-ul propus de acesta şi care a avut o influență deosebită asupra operei lui Lewis Carroll. Totuşi, în ciuda faptului că cei doi sunt considerați cei mai reprezentativi autori de opera literare bazate pe nonsense ai secolului XIX, aceştia au stiluri foarte diferite, după cum observă Stephen Prickett în *Children's Literature Association Quarterly* şi Elizabeth Sewell în *The Field of Nonsense*[6]. Principala diferență observată între cei doi este preferința lui Lear pentru poezia de dimensiuni reduse, însoțită de propriile sale ilustrații, care se opune preferinței lui Carroll pentru narațiune. Alături de aceştia,vorbind despre premergătorii literaturii absurdului, Nicolae Balotă îi numeşte şi pe Morgenstern şi Jarry, afirmând că cei patru ar fi primii care o practică în adevăratul sens al cuvântului, căci, prin operele lor, “inventează un univers imaginar, eliberat de constrângeri logice, o lume în care posibilitățile fiind cvasinelimitate, acțiunea n-are practic hotare, o lume în care identitatea cu sine însăşi a personajelor e îndoielnică, în schimb, identificarea cu altul e posibilă, în care sunt creaturi ce-şi primesc existența doar prin rostirea numelui lor, o lume în care cuvintele ca şi lucrurile au sensuri multiple, virtual infinite.”[7]

În ceea ce îl priveşte pe autorul cărților *Alice*, Jan Susina afirmă: “*Legea* şi *Jocul*, ca două mari puteri, şi-au disputant persoana spirituală a lui Lewis Carroll. […] În universul fictiv al *Jocului*, copilul, şi mai târziu adultul (care va păstra întotdeauna o mare doză de copilărie) încearcă să realizeze o ordine a *Legii*, alta decât cea a lumii în care trăieşte.”[8] Cuvintele încrucişate apar pentru prima oară în Anglia prin intermediul lui Lewis Carroll. Asemenea lui Jarry, are o pasiune deosebită pentru marionete şi, de aici, şi cea pentru jocul cu identitatea. Este foarte creativ şi inovativ şi atunci când vine vorba de matematică, un exemplu în acest sens fiind *Curiosa Mathematica* (1888), ajungând chiar să ridice unele

[4] *The Nineteenth Century*. Vol. XXII, Noi. 1887, p. 744.
[5] Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971, p. 44
[6] Jan Susina, *op. cit.*, p. 67.
[7] *Idem*, p. 48.
[8] *Idem*, pp. 79-80.

probleme de metalogică, contemporane nouă şi neexplorate la acea vreme.[9] În acest sens, al preocupării pentru problemele de logică şi pentru răsturnarea lor, scriitorul britanic se apropie în mod deosebit de Edward Lear. În ciuda acestor preocupări, Carroll consideră că va fi recunoscut îndeosebi pentru scrierile sale grave, cum ar fi *Sylvie şi Bruno*, şi nu pentru cele bazate pe joc, asemenea lui Christian Morgenstern, însă realitatea va fi cu totul alta, căci geniul său se va dovedi a sta tocmai în spiritul ludic al operelor sale.

Printre revistele create de acesta în adolescenţă se numără şi unele care vin să îi anunţe pe Jarry şi pe Morgenstern. O altă trăsătură care îi apropie opera de cea a celor doi scriitori menţionaţi este locul central pe care îl ocupă metamorfoza în cele două lumi create în cărţile *Alice*. Nu doar eroina este cea care trece prin numeroase transformări (de dimensiune, în cazul ei, şi cu precădere în *Alice în Ţara Minunilor*), ci şi numeroase dintre creaturile din lumile fantastice. Astfel, după ce o vizitează pe Ducesă, Alice poartă în braţe un copil ce se transformă subit în purcel, Regina Albă din lumea din oglindă se transformă în oaie, iar Regina Roşie în pisică, fiind, în acelaşi timp, evident locul important pe care îl ocupă bestiarul în universurile create. Nicolae Balotă subliniază faptul că aceasta este o trăsătură specifică literaturii absurdului, deşi apare şi în cadrul alegoriei, deosebindu-se de aceasta prin "criza antropologică" şi "cutremurul ontic" pe care caută să le exprime[10]. Alte personaje neliniştitoare sunt hibrizii de tot felul, cum ar fi valeţii pe jumătate peşte sau pe jumătate broască, precum şi broasca ţestoasă cu cap de viţel. Asemenea metamorfoze se vor regăsi şi la Kafka, Beckett şi Ionesco.

O altă afinitate între scriitura lui Carroll şi cea a lui Kafka se regăseşte la nivelul materializării limbajului, care nu este doar semn, ci prinde viaţă. Astfel, idiomuri precum "mad as a hatter" ("nebun ca un palarier") şi "mad as a March hare" ("nebun ca un Iepure de Martie") au efecte directe în lumea subterană, definind două dintre personajele care îi dau de furcă eroinei – Pălărierul şi Iepurele de Martie.

Tot la Kafka se va regăsi şi tipul de umor grotesc pe care Carroll îl cultivează cu precădere atunci când, la începutul aventurilor în Ţara Minunilor, Alice pare a pierde orice legătură cu propriile picioare, precum şi în conversaţia bazată pe un nonsens total, ce exasperează, un exemplu în acest sens fiind conversaţia dintre cele două regine la care asistă Alice spre finalul aventurilor din lumea din oglindă. În plus, în operele ambilor scriitori apare trauma procesului – la Carroll în *Aice în Ţara Minunilor*, iar la Kafka în *Procesul*. Acesta este marcat de absurditate, legile par a nu avea nicio noimă, juraţii şi judecătorii nu par a ştii ce au de făcut sau ce ar trebui să facă, judecând după cum le vine, iar acuzatul fiind considerat vinovat de o încălcare cu care nu are nicio legătură.

De asemenea, scriitorul britanic poate fi considerat unul din precursorii suprarealiştilor prin preocuparea faţă de scrierea automată şi de spectral, după cum afirmă Balotă, însuşi André Breton fiind un mare admirator al său. Pentru Lewis Carroll nonsensul şi absurdul reprezentă modalităţi de curăţire a spiritului, după cum notează şi Breton: „spiritul, în confruntarea sa cu orice fel de dificultate, poate să găsească o ieşire ideală în absurd. Acceptarea, complacerea în absurd, redeschide omului regatul misterios în care trăiesc

[9] *Idem*, p. 82.
[10] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 89.

copiii."[11] Astfel, prezența fantomatică a Pisicii de Cheshire care are puterea de a apărea când şi unde doreşte, ba chiar de a-şi dezvălui numai anumite părți ale corpului, este cea care pare a veghea asupra întregii lumi subterane din *Alice în Țara Minunilor*, cu precădere atunci când îşi arată capul deasupra terenului de crochet, provocând iritarea regelui, care nu o poate decapita. Tot Pisica de Cheshire este cea care dezvăluie secretul acestui univers fantastic, spunându-i eroinei că toți cei aflați în acest tărâm sunt nebuni, inclusiv Alice, fiind singurul personaj care reuseşte să îi sfideze pe toți ceilalți de la început până la sfârşit, afirmându-şi astfel libertatea. Nu degeaba acest personaj a fost considerat de numerosi exegeți ca o întrupare la nivel narativ a autorului însuşi, care, deşi supus convențiilor în lumea reală, aici îşi permite o libertate absolută.

Prin aceste asemănări dintre scrituri lui Lewis Carroll şi cea a unor scriitori moderni precum Kafka, Jarry, Beckett etc., cele două cărți *Alice* se impun ca opere ce țin, mai degrabă, de curentele specifice secolului XX, înfățişându-l pe scriitorul britanic nu neapărat ca pe unul emblematic pentru curentul victorian, ci pentru cel modern.

3. Profil biografic. Literatura pentru copii ca refugiu şi subterfugiu.

Întrebarea care se ridică odată cu parcurgerea celor două cărți este legată de obsesia fragmentării, a dedublării şi a mersului lucrurilor invers care împânzeşte paginile acestora. Alice îşi schimbă dimensiunile în permanență, se confruntă cu pierderea controlului asupra propriului trup şi, până la urmă, asupra propriei identități, ajungând să se întrebe de nenumărate ori cine este cu adevărat şi dacă nu cumva a fost înlocuită cu altcineva peste noapte în lumea subterană din *Alice în Țara Minunilor* sau chiar să se îndoiască de propria realitate în *Alice în Țara din Oglindă*, având şi obiceiul de a se preface că este două personae în acelaşi timp. Aceste trăsături, ce se reiau pe tot parcursul aventurii eroinei, nu fac altceva decât să reliefeze caracterul duplicitar al autorului însuşi, precum şi criza ontologică de care acesta se loveşte. Literatura care este produsul atât de suprinzător al unui profesor anost de matematică, pe numele său real Charles Lutwidge Dodgson, ia forma unui antidot spiritual la frământările produse de confruntarea dintre sufletul candid al scriitorului britanic şi societatea victoriană rigidă căreia acesta nu poate decât să i se supună. Astfel, cele două opere se dovedesc a fi nimic altceva decât o formă de refugiu şi subterfugiu pentru Lewis Carroll, mecanismul de funcționare al acestora, precum şi izvoarele lor putând fi clarificate odată cu trecerea în revistă a biografiei scriitorului.

Lewis Carroll (1832-1898) s-a născut în Daresbury, Cheshire, fiind al treilea din cei unsprezece copii, precum şi cel mai mare fiu al preotului Charles Dodgson[12]. Din câte se ştie tatăl său s-a impus puternic în mediul familial prin personalitatea sa strictă şi autoritară, fiind un anglican convins care căuta să le transmită copiilor propriile credințe, ceea ce a făcut ca relația dintre el şi fiul său să fie una foarte tensionată[13]. În schimb, relația pe care Carroll a avut-o cu mama sa a fost una de adorație, bazată pe încredere şi afecțiune, ceea ce ar putea

[11] André Breton apud. Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 86.
[12] Humphrey Carpenter şi Mari Prichard.,*The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 97.
[13] John Goldthwaite, *The Natural History of Make-Believe: A Guide to the Principal Works of Britain, Europe, and America*. Oxford University Press, New York, 1996, p. 120.

explica apropierea sa față de sexul frumos[14]. Una dintre cele mai dificile decizii pe care a trebuit să o ia Carroll a fost dacă să urmeze paşii tatălui său sau să îşi croiască propriul drum, potrivit valorilor sale. Datorită presiunilor familiei, care îl dorea preot în Biserica Anglicană, pentru o bună perioadă de timp a fost diacon în Oxford. În cele din urmă, nereuşind să îşi găsească locul în acest mediu, simte nevoia să evadeze, ignorând aşteptările familiei şi devenind profesor de matematică la Oxford. De asemenea, Carroll decide să îşi urmeze pasiunea pe care o avea pentru teatru încă din copilărie, preocupare condamnată de tatăl său, dar, din cauza timidității sale, nu reuşeşte să intre într-o trupă de teatru, însă stabileşte numeroase conexiuni cu această lume.

Timiditatea, stângăcia sa, precum şi faptul că gângăvea au atras ostilitatea celor din jur de la o vârstă fragedă, acesta fiind ținta tachinărilor colegilor de la şcoala de băieți unde a studiat, de unde, probabil, şi repulsia sa față de aceştia. Aceste trăsături s-au păstrat, însă, şi mai târziu, Carroll simțindu-se nesigur pe sine de îndată ce se afla în preajma adulților şi schimbându-şi identitatea cu cea a matematicianului. Astfel, acesta s-a văzut nevoit să îşi dezvolte două identități, una a scriitorului şi una a profesorului, alternându-le în funcție de împrejurări şi permițându-i celei dintâi să se manifeste prin intermediul universurilor fantastice create. Această dedublare, care porneşte dintr-o fragmentare ajungând să atingă pragul crizei identitare, se regăseşte şi la nivel textual şi nu numai prin Alice şi experiențele prin care trece aceasta, ci şi prin personaje precum Pasărea Dodo şi Pisica de Cheshire în Țara Minunilor şi Cavalerul Alb în Lumea Oglinzii, "întrupări" ale autorului în spațiul narativ. Nu doar prin aceste personaje, dar în mod deosebit prin intermediul acestora, Carroll îşi exprimă opiniile față de societatea victoriană, reuşind, dincolo de lumile extra-ordinare pe care le creează, să îşi dezvăluie personalitatea complexă care se ascunde, disimulează, fiind uneori lipsită de simț practic, profund sensibilă şi plină de un romantism maladiv (Cavalerul Alb), alteori definită de curtoazie (Pasărea Dodo) şi nu în ultimul rând sfidătoare, sarcastică şi incisive (Pisica de Cheshire).

Astfel, Lewis Carroll ne apare, alături de opera sa, ca fiind şi nefiind un scriitori emblematic al victorianismului, marcat de antagonii, subtilități, disimulare, bogăție intelectuală şi spiritual, dând literaturii universale opere ce s-au dovedit a fi innovative dintr-o multitudine de puncte de vedere, inclusiv în ceea ce priveşte construcția personajelor şi a lumilor imaginare, a limbajului perceput ca materie organică şi a tehnicilor narative.

Bibliografie

Bibliografia operei

Carroll, Lewis, 2003; 2003, *Alice în Țara Minunilor*, traducere de Eugen B. Marian, Ed. Prut Internațional, Chişinău.

Carroll, Lewis, 2003; 2005, *Alice în Lumea Oglinzii*, traducere de Eugen B. Marian, Ed. Prut Internațional, Chişinău.

Bibliografia critică

Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971.

[14] Humphrey Carpenter şi Mari Prichard, *op. cit.*, p. 98.

Carpenter, Humphrey şi Mari Prichard, *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford University Press, Oxford, 1999

Cripps, Elizabeth A., *Alice & the Reviewers*, în *Children's Literature*, Vol. 11, 1983, pp. 32-48.

Goldthwaite, John, *The Natural History of Make-Believe: A Guide to the Principal Works of Britain, Europe, and America*. Oxford University Press, New York, 1996

Salmon, Edward, *Juvenile Literature as It Is*, Henry J. Drane, London, 1888
< https://archive.org/details/juvenileliterat00salmgoog>

Susina, Jan, *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*, Routledge, New York, 2010<http://books.google.ro/books?id=OQXK9CU4KIUC&printsec=frontcover&dq=jan+susina+the+place+of+lewis+carroll+in+children%27s+literature&hl=ro&sa=X&ei=owTcUrrcAsPQygPT0ILICg&ved=0CDIQ6AEwAA#v=onepage&q=jan%20susina%20the%20place%20of%20lewis%20carroll%20in%20children's%20literature&f=false>

The Nineteenth Century, Vol. XXII, Noi. 1887, p. 744

BEATA SKARŻYŃKA'S CONTRIBUTION TO MIRCEA ELIADE'S RECEPTION IN POLAND

Magdalena FILARY, PhD Candidate, University of Craiova

Abstract: Beata Skarzyńska, Polish phenomenologist of religion, wrote a book entitled Mircea Eliade w Polsce. Recepcja religioznawczo-kulturowa (Mircea Eliade in Poland. Religious and Cultural Reception), published in 2009 by Neriton Publishing House in Warsaw. The subject of her book is the issue regarding religious studies from Mircea Eliade's perspective who was searching for the traces of sacrum and the presence of "spirit" all over the world and at different moments in history. B. Skarzyńska focuses her attention on the Eliade's legacy and shows the influence of his texts on Polish authors in the second half of the 20th century. The influence is considered from two perspectives: cultural and religious which results from the specificity of Eliade's thesis regarding the perception of religious studies. Eliade's thesis which says that religion is the creator factor of the culture is repeated by many authors and researchers.
In our communication we would like to present the structure of this book, its analysis and Eliade's Polish reception from B. Skarżyńska's perspective.

Keywords: religious studies, Eliade's reception, sacrum, translation, perception.

Cartea sus menționată este alcătuită din introducere, cinci capitole, incheiere, sumar, bibliografie, indexul persoanelor şi indexul problematic.

1.1 Introducere

Beata Skarżyńska explică motivul pentru care a scris această carte, şi anume, urmare a cercetărilor ei ca fenomenolog, având la bază totodată şi articolele sale şi teza de doctorat. Tema acestei cărți o constituie receptarea poloneză a lui Mircea Eliade din două aspecte: cultural şi al ştiinței religiilor. Autorea arată că intenționează să facă o analiză a tipurilor, condițiilor, fazelor şi caracterului receptării poloneze ale lucrărilor lui Eliade.

Tematica receptării lui Eliade a fost abordată în alte țări cu mulți ani înainte. În Polonia, ea apare, doar parțial, mult mai târziu. Mesajul lui Eliade i-a inspirat pe mulți dintre istoricii religiilor. Specificul receptării poloneze în diferite perioade ale ultimelor decenii a fost deformat din cauza lipsei de informații, a accesului greu la surse, cenzurii, precum şi a traducerilor fragmentare. Sursele de inspirație ale cărții prezentate au fost traduceri din cărți şi articole care constituiau fragmente ale unor lucrări mai ample, monografii, disertații şi lucrări de doctorat, articole, recenzii ale lucrărilor lui Eliade, publicate în Polonia, precum şi lucrările comentatorilor lui Eliade şi reprezentanților Şcolii de la Chicago – dacă acestea au apărut în limba polonă sau constituie subiectul unei recenzii în limba polonă a publicației apărută în străinătate. Se poate vorbi despre câteva niveluri de recepție, ca şi despre câteva grupuri de receptori. Skarżyńska sublinează că centrul de referință în analiza operei lui Eliade îl constituie în opinia ei ştiința religiilor. De aceea, printre cele mai interesante lucrări în limba polonă se regăsesc monografiile: *Eliade i Orient* (*Eliade şi Orientul*) de Stanisław Tokarski; *Filozoficzna koncepcja religii u Mircei Eliadego* (*Concepția filozofică a religiilor la Mircea*

Eliade) de Zdzisław Pawlak, *Swoistość chrzescijaństwa w odniesieniu do innych religii u Mircei Eliadego* (*Specificitatea creştinismului în raport cu alte religii la Mircea Eliade*) de Jan Olszewski. Cartea lui Beata Skarżyńska se bazează în primul rând pe metoda analizei şi sintezei. Autoarea menţionează că, în principiu, cartea a fost scrisă înainte de anul 2004, de aceea nu cuprinde cele mai recente publicaţii, precum şi faptul că în anul 2007 a avut loc în Polonia un simpozion cu ocazia aniversării a 100 de ani de la naşterea lui Eliade, după care a fost publicat un număr separat al „Revistei de Filozofie"[1] consacrat în totalitate lui Eliade.

1.2 Capitolul I

Psihogeneza orientării la Eliade. Inspiraţii din domeniul ştiinţei religiilor

Autoarea face referire în prmul subcapitol la inspiraţiile perioadei româneşti, menţionând că *"în opere literare, mai ales cele cu caracter de jurnal, problemele sociale şi politice ale ţării de origine a lui Eliade constituie fondul cultural şi cerinţa de bază a acestui gen de literatură."*[2] Eliade făcea parte din grupul *Criterion* care îşi desfăşura activitatea la Bucureşti între anii 1933-1937. Membrii acestui grup au reuşit să pătrundă cu ideile lor în viaţa publică şi politică, dând naştere existenţialismului. În al doilea subcapitol, Skarżyńska scrie despre contextul francez legat de emigrarea silită a lui Eliade în 1945 la Paris ca urmare a instaurării regimului comunist, făcând comparaţie cu soarta emigranţilor polonezi din acea perioadă.

În subcapitolul trei sunt menţionate influenţele lui Carl Gustav Jung şi a cercului *Eranos*[3] din care făcea parte şi Eliade. El se considera unul dintre acei istorici ai religiilor care erau influenţaţi de concepţiile lui Jung. În continuare autoarea scrie despre "Şcoala de la Chicago" înfiinţată la Universitatea din Chicago, după 1945, unde Eliade preda, la început ca *visiting professor*, la invitaţia profesorului Joachim Wach, iar după moartea acestuia în 1957, a devenit şef al Catedrei de Istoria Religiilor în *Divinity School*. "Şcoala de la Chicago" a devenit pentru profesorul Eliade o inspiraţie şi o şansă. După ce a părăsit România, Eliade considera America o a doua sa patrie. În ultimul subcapitol, apar referiri la lucrările de dinaintea perioadei de război a istoriciilor şi cercetătoriilor polonezi ai religiilor. Skarżyńska menţionează faptul că Eliade - de mai multe ori în monografiile sale - îi aminteşte pe oamenii de ştiinţă polonezi şi cărţile acestora. Astfel, printre altele, este amintită lucrarea lui Stanisław Scheyer *Contribution to the Problem of Time in Indian Philosophy* (în *Mitul eternei reîntoarceri*). De asemenea, îi citează des pe antropologii Bronisław Malinowski (în cartea *Aspecte ale mitului*, în care citează *Mitul în psihica omului primitiv*), pe Jan Przyłuski (de ex. în *Imagini şi simboluri*: *From the Great Goddness to Kala*) şi pe Wacław Sieroszewki, cercetător al iacuţilor şi şamanismului, făcând referire la articolul lui *Du chamanisme d'aperes les croyances des Yakoutes.*[4] Eliade a colaborat cu J. Przyłuski şi în cadrul revistei "Zamolxis", dedicată istoriei religiilor. De asemenea, cercetătorii polonezi îi trimiteau lui Eliade, când acesta devenise profesor în SUA, lucrările lor ştiinţifice şi cele din domeniul istoriei religiilor, cerându-i recenzii şi opinii.

[1] „Przegląd Filozoficzny", 2007, R. XVI, nr. 4 (64).
[2] B. Skarżyńska, *Mircea Eliade w Polsce. Recepcja religioznawczo-kulturowa*, Ed. Neriton, Varşovia, 2009, p. 19.
[3] *Eranos* a fost un grup literar al oamenilor de ştiinţă contemporani din toată lumea care se întâlneau anual la Ascona, în Elveţia.
[4] *Revue de l'Histoire des Religions*, v. 46 (1902), pp. 204-235, 299-335, p. 326.

1.3 Capitolul II

Perenitatea mesajelor eliadiene

Autoarea se concentrează asupra termenului "eliadism" care a fost folosit adeseori de Stanisław Tokarski, probabil pentru prima dată la începutul aniilor 80' în monografia sa *Eliade şi Orientul*. Termenul conține în sine o sinteză de noțiuni teologice, filozofice şi de cunoaştere a religiilor, existentă în opera lui Eliade şi a discipolilor săi.

Autoarea încearcă să definească termenul "eliadism", care în opinia ei:

1) cuprinde sistemul concepțiilor lui Eliade asupra istoriei religiilor, precum şi asupra metodologiei pe care a creat-o;

2) constituie sistemul de concepții, atât ale lui Eliade, cât şi ale adepților şi continuatorilor lui, dar şi acelora care i-au modificat concepțiile. De asemenea, relația şcolii lui Eliade față de critici;

3) reprezintă în cel mai larg sens al termenului "eliadism" un sistem care cuprinde ambele puncte anterioare, adică atât concepțiile lui Eliade şi ale şcolii lui, cât şi ale continuatorilor săi.

4) înseamnă receptarea lui Eliade din punct de vedere literar şi artistic în diferite țări şi în diferite medii, inclusiv în cele din afara cercurilor ştiințifice şi dincolo de istoria religiilor.

În esență, pentru Beata Skarżyńska „eliadism-ul" înseamnă toate reconstrucțiile şi modificările concepțiilor lui Eliade, ale elevilor săi, precum şi ale autorilor care popularizează, comentează, completează, critică sau actualizează acest sistem al concepțiilor lui.

Autoarea enumără cele mai imporatnte opere ale lui Eliade traduse în limba polonă care au contribuit într-un mod semnificativ la receptarea lui Eliade în Polonia, precum: *Tratat de istorie a religiilor* şi *Mitul eternei reîntoarceri*; *Istoria credințelor şi ideilor religioase* şi *The Encyclopedia of Religion,* care chiar dacă nu a fost tradusă în poloneză, există în câteva exemplare în Polonia la Biblioteca Națională şi la Seminarul Teologic din Varşovia, precum şi la Bibloteca Universității din Varşovia.

Într-unul din subcapitole, Skarżyńska sublinează importanța analizei simbolurilor religioase la Mircea Eliade pentru teologia contemporană, menționând articolul teologului polonez Michał Klinger, intitulat: *Simbolul în teologie. Importanța analizei simbolurilor religioase la Mircea Eliade pentru teologia contemporană*, apărut într-o revistă etnografică *"Sztuka Polska"* (*"Arta Poloneză")*[5] în care autorul scrie despre marea descoperire ştințiifică a lui Eliade, şi anume, despre caracterul epifanic al simbolului. Klinger consideră că această concepție a lui Eliade permite păstrarea importantului şi tradiționalului termen "simbol" în domeniul teologiei, ceea ce n-ar mai fi posibil în cazul percepției simbolului doar ca "un semn care reprezintă ceva".

Subcapitolul **Mesajul lui Eliade şi misiunea bisericii**, reaminteşte de Papa Ioan Paul al II-lea, care fiind şi filozof, cunoaştea operele lui Eliade şi chiar făcea referiri la concepțiile lui în învățăturile sale de ex. în enciclica sa *Fides et Ratio. Relația între credință şi rațiune.*

[5] M. Klinger, *Symbol w teologii. Znaczenie analizy symboli religijnych Eliadego dla współczesnej teologii*, „Polska Sztuka Ludowa" 4 (1988), pp. 155-159.

1.4 Capitolul III

Revizuirea publicisticii lui Eliade şi etapele de receptare

Anii ’50 şi ’60 ai sec. XX

În acest subcapitol autoarea explică situația din Polonia din această perioadă, de fapt asemănătoare celei din România, marcată de regimul stalinist care nu a permis receptarea lucrărilor lui Eliade publicate atunci la Paris. Interesul viu pentru cercetările lui Eliade a avut influență asupra dezvoltării studiilor asupra religiilor în Polonia. În anul 1958 a fost înființată *Polskie Towarzystwo Religioznawcze* (Societatea Poloneză de Stiința Religiilor) care a inițiat înființarea primei reviste poloneze de știința religiilor cu titlul *Euhemer. Przegląd Religioznawczy (Euhemer. Revista de ştiinţa reliigilor)*. În anul 1966 a apărut în Polonia *Tratat de istorie a religiilor* (Ed. Książka i Wiedza); aproape în aceeaşi perioadă au fost publicate *În căutarea „începuturilor” religiilor* (traducerea din engleză de Anna Tatarkiewicz) şi fragmentul cărții *Mituri şi Massmedia* (trad. A. Tatarkiewicz).

Anii ’70

Un moment de răscruce în receptarea lui Eliade în Polonia l-a constituit publicația *Tratatului de istorie a religiilor* în trad. lui Jan Wierusz Kowalski, care a avut un ecou mare printre intelectualii polonezi spre sfârşitul aniilor ’60. În anul 1970 a fost publicată antologia textelor lui Eliade sub titlul: *Sacrul. Mitul. Istoria. Selecție de eseuri* (trad. Anna Tatarkiewicz), reeditată în 1970 şi 1993. În aceşti ani au apărut şi fragmente din *Mitul eternei reîntoarceri,* din *Jurnal* şi câteva fragmente din cartea *Omul şi istoria*.

Autoarea îi acordă un subcapitol separat receptării operelor literare ale lui Eliade în Polonia, precum şi încercării lui Stanisław Tokarski de a prezenta toată opera a lui Eliade.

Anii ’80, ’90 şi după anul 2000

În celelalte trei subcapitole, Skarżyńska enumără aparițiile ulterioare ale operei lui Eliade din această perioadă, printre care: în anul 1988 primul volum al *Istoriei credinţlor şi ideilor religiaose* (trad. de S. Tokarski), în 1984 prima monografie completă consacrată lui Eliade scrisă de S. Tokarski sub titlul *Eliade şi Orientul*. În traducerea lui Janusz Korczak apare în 1983 lucrarea *Douăsprezece mii de capete de vite*, în 1992 *Ocultism, vrăjitoare şi mode culturale*, în 1994 apar *Mefistofel şi androginul, Patanjali şi yoga, Şamanismul şi tehnicile extazului, Făurari şi alchimişti.* În anul 1996 apare cunoscuta şi cel mai des citată cartea *Sacrul şi profanul*, iar în 1999 *Jurnal des Indes* (ambele în trad. lui Ireneusz Kania).

După anul 2000 apare cartea *Viaţa mea* care cuprinde jurnalele lui Eliade din anii 1941-1985, *Cosmologie şi alchimie babiloniană, Contribuţii la filosofia renaşterii: itinerar italian, Religii australiene, De la Zalmoxis la Genghis Han.*

1.5 Capitolul IV

Receptarea parțială: periferia receptării şi centrul sensului

Autoarea se referă la două tipuri de receptare: cea umanistă, deoarece Eliade a fost „un om al renaşterii” şi se plasează cu domeniul său în perspectiva renaşcentistă; cea analogică, deoarece Eliade a inspirat număroşi oameni de ştiință în formarea unor concepții proprii analoage.

În acest capitol, Skarżyńska îi menționează pe cei care s-au inspirat din Eliade, printre care Jan Wierusz Kowalski, primul traducător al lucrărilor lui Eliade, dar şi istoric al religiilor care scriind despre *sacrum* şi *profanum* de mai multe ori s-a inspirat din lucrărilie lui Eliade. La fel sociologul Marcin Czerwiński care s-a inspirat din concepția mitului la Eliade, a scris o operă proprie intitulată *Magie, mit şi ficțiune,* bazată pe *Sacrul. Mitul. Istoria,* omițând numai subiectele consacrate ideilor lui Eliade asupra umanismului. De asemenea, el s-a mai folosit de cercetările lui Eliade asupra simbolului şi degradării lui în cartea sa *Contribuții la antropologia contemporană* (*Przyczynki do antropologii współczesnej*, Varşovia 1988). Istoricul Edward Potkowski, asemănător lui Eiade, în cartea sa *Mituri* prezintă miturile contemporane. Concepția despre timp a lui Eliade şi-a găsit reflectarea în concepția despre timp la cunoscutul istoric al religiilor Tadeusz Margul în cartea sa *100 de ani de religii*.[6] La el ca şi la Zygmunt Poniatowski, concepția despre timp se bazează pe răsturnarea concepției despre timp a lui Eliade.

În acelaşi capitol, B. Skarżyńska recunoaşte că M. Eliade a fost un filozof interesant pentru multe medii intelectuale, drept dovadă traducerile multor fragmente din cărțile lui în diferite reviste, având şi scurte comentarii ale traducătorilor. Un loc important în receptarea lui Eliade în Polonia îl acordă profesoarei Maria Janion care îl citează des pe Eliade şi în multe dintre cărțile sale face referiri la rolul istoriei religiilor în umanismul contemporan din perspectiva lui Eliade, mai ales în cartea *Humanistyka: poznanie i terapia*.[7] (*Ştiințele umaniste. Cunoaştere şi terapie*). De asemenea, şi profesoara Janion sublinează rolul foarte important al lui Eliade în Polonia aniilor ’80 şi până astăzi. Beata Skarżyńska în cartea sa îi menționează şi pe ceilalți savanți polonezi care s-au inspirat din Eliade în cercetările şi operele sale, printre alții, Roch Sulina, culturolog şi folclorist; Jerzy Grotowski, regizor, teoretician al teatrului; Leon Cyboran, autor al câtorva lucrări despre yoga; Andrzej Wierciński, antropolog; Andrzej Mencwel, istoric şi antropolog al culturii; Leszek Kołakowski, filozof, prof. Zofia Zdybicka, filozof, istoric al religiilor.

1.6 Capitolul V

Receptarea din perspectiva istoriei religiilor la Eliade în căutarea unei chei de interpretare

Recenziile şi introducerile la traduceri ca sursă de recepție

Pe parcursul deceniilor, receptarea lui Eliade se schimbă, având legătură şi cu deteriorarea regimului comunist, ceea ce a permis tipărirea traducerilor fără cenzură. Eliade nu aparținea acelor autori care erau interzişi, dar totuşi traducerile cărților lui aşteptau mult, din motive necunoscute, până să fie publicate. Recenziile care au început să apară reflectă atitudinea schimbată față de M. Eliade ca autor. La primele recenzii s-a practicat trecerea sub tăcere a anumitor sensuri şi mesaje. De ex., la eseul lui Leszek Kołakowski – *Mircea Eliade: Religia jako paraliż czasu* (*Mircea Eliade: Religia ca o paralizie a timpului*) – reprezentând o scurtă introducere la prima ediție a *Tratatului de istorie a religiilor*. Kołakowski descrie ştiința religiei a lui Eliade ca o meditație paralelă asupra evenimentelor istorice, care nu sunt amplificate de opoziția dintre credință şi filozofie. Desconsiderearea de către Eliade a

[6] T. Margul, *Sto lat nauki o religiach świata*, Varşovia, 1964.
[7] M. Janion, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Varşovia, 1982.

punctului de vedere evoluționist şi istoric, este explicată de Kołakowski ca o acțiune „intenționată, bazată pe filozofie, şi nu ca un rezultat al neglijenței de cercetător."

În cuvântul înainte la *Tratatul de istorie a religiilor*, Stanisław Tokarski a surprins câteva motive tematice esențiale în cele patru lucrări: *Mit samotnego człowieka (Mitul unui om singuratic), Traktat w perspektywie Eliadyzmu (Tratatul din perspectiva lui Eliade), Polska recepcja eliadyzmu (Recepția poloneză a eliadismului), Recepcja traktatu (Recepția tratatului)*. Introducerea profesorului M. Czerwiński la prima antologie *Sacrul. Mitul. Istoria* - prezintă contribuția lui Eliade la cultura europeană, importanța esențială a operei lui literare şi ştiințifice, ceea ce contribuie, de asemenea, la popularizarea operei lui în Polonia. La rândul său, Krzysztof Kocjan, la introducerea în cartea *Şamanismul şi tehnicile extazului* scrie despre şamanism din cu totul altă perspectivă, cea a aniilor '90, făcând referire la multe citate din operele lui Eliade despre şamanism, sublinind totodată că Eliade este unul dintre cei mai eminenți umaniști ai secolului XX. Kocjan a scris şi cuvântul înainte la cartea *De Zalmoxis la Genghis Han* unde citează enunțuri din presă, punând întreberi referitoare la co-responsabilitatea morală a lui Eliade pentru antisemitismul intelectualilor români. Eliade a fost cunoscut ca un căutător a ceea ce este universal. Kocjan consideră că, până la urmă, Eliade este mai mult istoric al religiilor decât politician român, iar prin această carte plăteşte o datorie culturii române.

Recenzia cărții lui Stanisław Tokarski *Eliade şi Orientul*, făcută de F. Lipowski îl prezintă pe Eliade ca un posibil ultim personaj al culturii sec. XX şi ca un „guru al Americii", care a făcut Orientul mai cunoscut în Occident. Serafin Korczak-Michalczewski a scris recenzia cărții lui Eliade *Yoga. Nemurire şi libertate*, menționând că ea nu este pentru un cititor obişnuit, care ar aştepta introducerea treptată în yoga. Modul de abordare a acestei filozofii de către Eliade ar fi putut fi interesant pentru specialiştii polonezi care la acea vreme nu erau încă suficient de bine orientați.

Merită menționate şi recenziile lui Ireneusz Kania, traducător şi autor al multor recenzii dedicate autorilor români, printre care *O pewnej propozycji aksjologicznej Mircei Eliadego (Despre o propunere axiologică a lui Mircea Eliade), Między przypadkiem a koniecznością, czyli życie jako próba labiryntu (Între întâmplare şi necesitate, adică viața ca o probă a labirintului)*, *Kryptoautobiografia fantastyczna Mircei Eliadego (Criptoautobiografia fantastică a lui Mircea Eliade*). Aceste texte au ca scop popularizarea în continuare a lui Eliade şi apropierea lui de publicul polonez al anilor '80. Kania scrie despre rolul însemnat al lui Eliade în salvarea omului contemporan prin denumirea nevoii de transcendență şi înscrierea existenței umane în sistemul de valori universale în cosmos şi restituirea pe această cale a sensului şi a importanței pierdute. Totodată, descoperă bogăția folclorului românesc din care s-a inspirat Eliade şi căruia i-a acordat multă atenție, considerându-l una dintre resursele culturii şi comoara influențelor pentru *sacrum*.

Un mare ecou în presa poloneză a avut şi moartea lui Eliade. Au apărut atunci necrologuri, note bibliografice şi comemorative, precum şi alte texte dedicate lui Eliade, printre care eseul lui Iosif Toma Popescu în traducerea poloneză, intitulat: *Acum, când Mircea Eliade a plecat* (*Teraz gdy Mircea Eliade odszedł*).

În acest capitol, Skarżyńska acordă atenție receptării lui Eliade din perspectiva religioasă, dar şi influenței conceptelor lui asupra diferitelor religii; un subcapitol aparte îl dedică creştinismului pe fondul celorlalte religii la Eliade, precum epistemologiei lui Andrzej

Bronk, apoi receptării metodologice după exemplul comparatisticii şi fenomenologiei din perspectiva ştiinţei religiilor la Tadeusz Dajczer, profesor al teologiei şi istoric al religiilor.

1.7 Încheiere

La final, autoarea ajunge la următoarea concluzie: Gândirea lui Eliade din perspectiva ştiinţei religiilor, care ar trebui să constituie esenţa receptării ştiinţei religiilor la Eliade, inclusiv în Polonia, din păcate, abia se descoperă şi este de fapt prea puţin cunoscută în contextul operei lui Eliade - atât ştiinţifică, cât şi literară. Lucrările lui Eliade au intrat deja în canonul literaturii, există multe persoane interesate de autor, dar cu toate acestea încă lipsesc comentarii şi recenzii recente ale specialiştilor în domeniu. Paradoxul receptării poloneze a lui Eliade are legătură cu faptul că textele lui clasice sunt reeditate, dar în contextul contemporan, ceea ce provoacă neînţelegeri. Cea mai recentă serie editorială a anilor ’90 nu este deloc precedată de articolele specialiştilor în domeniu. Publicate în ultima vreme, număroase cărţi ale lui Eliade au fost scrise de el în anii ’50, iar astăzi apar pe piaţă ca „noutăţi”. Următoarele faze ale receptării lui Eliade în Polonia au legătură cu crearea noilor axiologii. În anii ’50 şi ’60, când au fost scrise cele mai importante opere ale lui Eliade, în Polonia abia s-a început să se pună bazele ştiinţei religiilor, care avea ca scop să lupte cu creştinismul. Eliade, de la început, a devenit centrul dialogului între Stat şi Biserică tocmai pe plan filozofico-teologic. De aceea, intelectualii polonezi au căutat autorii care puteau să-i sprijine în acest dialog. Astfel, Eliade s-a înscris în peisajul de după război şi în împărţirea elitelor din ţările Europei de Est. În anii ’70, Tadeusz Margul a devenit propagator al lui Eliade, un reprezentant oficial al ştiinţei religiilor, dar în acelaşi timp şi oponent al lui. Cu toate acestea, în această perioadă Eliade nu a fost cunoscut în Polonia ca scriitor, după douăzeci de ani de prezenţă a apărut doar o singură monografie şi aceea incompletă. Totuşi, spre sfârşitul aniilor ’80, bibliotecile celorlalte ţări ale Blocului Estic profitau de publicaţile poloneze ale operelor lui Eliade.

În cele din urmă, Skarżyska constată că „istoria religiilor se află în centrul dimensiunilor geniului şi intuiţiei ştiinţifice a lui Eliade”, iar experienţa lui americană, atât cea legată de multiculturalism, cât şi cea legată de secularizare, poate deveni un indiciu preţios şi un indicator pentru cei care vor urma filozofia lui.

Bibliografie

Bronk, Andrzej, 1996, Lublin, *Nauka wobec religii. Teoretyczne podstawy nauki o religii*, Editura TN KUL.

Bronk, Andrzej, 1988, Varşovia, *Człowiek – dzieje – sacrum- religia*. Wstęp, [în:] M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, v. 1, p. V-XXII.

Bronk, Andrzej, *Metodologia fenomenologii religii Mircei Eliadego*, „Zeszyty Naukowe KUL” 23 (1980) nr. 2, pp. 95-102.

Eliade, Mircea; 1993, Varşovia, *Sacrum, mit, historia*, Ed. Państwowy Instytut Wydawniczy.

Eliade, Mircea, 1992, Bucureşti, *Sacrul şi profanul*, Ed. Humanitas.

Handoca, Mircea, 1997, Bucureşti, *Bibliografie de Mircea Eliade*, vol 1-3.

Janion, Maria, 1982, Varşovia, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Editura PIW.

Jung, Carl Gustav, 1981, Varşovia, *Archetypy i symbole*, Editura Czytelnik.

Klinger, Michał, *Symbol w teologii. Znaczenie analizy symboli religijnych Eliadego dla współczesnej teologii*, „Polska Sztuka Ludowa" 4 (1988), pp. 155-159.
Kocjan, Krzysztof, 2002, Varşovia, *Przedmowa tłumacza*, [în:] M. Eliade, *Od Zalmoxisa do Czyngis-chana*, Editura PWN.
Kocjan, Krzysztof, *Eliade a świat współczesny*, „Pismo Literacko-Artystyczne" 5 (1988), pp. 130-139.
Kołakowski, Leszek, 1993, Łódź, *Mircea Eliade – religia jako paraliż czasu*, [în:] *Traktat do historii religii*, Editura Opus.
Margul, Tadeusz, *Mircea Eliade i morfologia świętości*, „Euchemer" nr. 3-4, 1987.
Skarżyńska, Beata, 2009, Varşovia, *Mircea Eliade w Polsce. Recepcja religioznawczo-kulturowa*, Editura Neriton.
Tokarski Stanisław, 2002, Varşovia, *Szkoła Chicago. Spór o dialog międzykulturowy*, Editura Askon.
Tokarski, Stanisław, 1992, Varşovia, *Posłowie* [în:] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Editura Książka i Wiedza.
Tokarski, Stanisław, 1984, Wrocław, *Eliade i Orient*, Ed. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
„Przegląd Filozoficzny", 2007, R. XVI, nr. 4 (64).
Revue de l'Histoire des Religions, v. 46 (1902), pp. 204-235, 299-335, p. 326.
Bibliografia prac Eliadego i o Eliadem wydanych w Polsce w latach 1959-1986, „Euhemer" 145-146 (1987), nr. 3-4, pp. 175-179.

THE READER IN *NOTES ON THE MANUSCRIPTS AND OLD BOOKS IN MOLDAVIA, I-IV*, A CORPUS EDITED BY I. CAPROŞU AND E. CHIABURU

Maria LUPU, PhD Candidate, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The reader is a communication factor with a privileged position in this particular texts. A thorough examination of the marginal notes renders a dichotomy – an abstract reader who is challanged to a dialogue and the biographical reader who has read the book. Pragmatically, the transcriber invokes the reader, opening, thus, a virtual dialogue using the vocative and the imperative. Most of the times the copyst, assuming a modest figure, prays for the the reader's mercy. The conative function mentains, during the monologue, a close connection with the addressee of the message. On the other hand, some notes are written by the readers themselves; they put down their names, declaring they read or even re-read the book, they understood or did not understand the message, comparing different books, forgiving the transcriber, giving advices to a further posterity. Some notes contain short summaries of the books, opinions regarding the importance and the aim of the volume, the message, the truth and fiction, statements about the form or even metatextual elements. There is a permanent communication between the author/transcriber and the reader, which give an astonishing vitality to the text, cancelling the differcences in time and space and making the marginal notes a real means of communication.

Keywords: abstract reader, biographical reader, dialogue, marginal notes, transcriber

Cititorul este o instanţă foarte prezentă în însemnările marginale. La o lectură atentă a acestora, se conturează dihotomia – adresări directe către un cititor abstract (mai ales ale copiştilor) şi observaţii ale cititorului ca atare. Prezenţa lectorului concret, biografic în texte demonstrează că manuscrisul/tipăritura a devenit un factor social prin circulaţia şi parcurgerea critică a conţinutului (cartea şi-a atins scopul, a parcurs întregul ciclu).

1.1. Unele însemnări, dintru început, se adresează direct cititorului, invitându-l, pragmatic, la un dialog. Acest lucru se face prin utilizarea persoanei a II-a verbală şi pronominală, a imperativului şi a adresărilor directe în vocativ: „Cei ce vă veţi întîmpla a ceti", „dumnata, pravoslavnice cetitoriule" (II, 21)[1]; „Şi să ştiţ(i) fraţilor şi iubiţii lui Hristos" (I, 316); „cuvioşilor preoţi şi alţi pravoslavnici cetitori" (I, 475). Uneori autorul îşi autointitulează însemnarea „cuvînt către cititori" (I, 479) sau „predoslovie celor cetitori ascul(tă)tori dispre Dumnezeu", urmînd o urare de bine, un salut - „tot binele vă pohtesc" (II, 351). Astfel de formule ajută, în termenii lui R. Jakobson, la realizarea funcţiei conative; se menţine, pe parcursul monologului, o legătură afectivă cu cititorul – care este apelat într-un mod reverenţios, extrem de politicos. Aşa cum ne-am obişnuit, conotaţiile sunt tot religioase, receptorii fiind „fraţii întru Dumnezeu" ai autorului, „precinstiţi şi întru Hristos iubiţi fraţi"

[1] Datorită frecvenţei, trimiterile la textele din *Însemnări de pe manuscrise şi cărţi vechi din Ţara Moldovei,* un corpus editat de I. Caproşu şi E. Chiaburu, Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2008-2009, vol. I – IV, se vor face în felul următor: între paranteze rotunde se va nota numărul volumului cu litere romane, urmate de numărul paginii cu litere arabe.

(II, 94) – care sunt, de obicei, solicitați să se roage pentru autor şi să zică „să ierte Domnul păcatele cui au scris aice” (II, 224).

1.2. Unele însemnări precizează chiar tipul cititorului vizat: „Deci, sfinți părinți, diaconi şi grămătici” (I, 189), „nu mă blestemați, părinți, popi şi călugări şi dieci” (I, 39); „mă rog sfinților voastre părinți şi dumneavoastră boieri şi gramatici” (II, 351); „O, preaiubiți întru Hristos *frați* şi preacinstiți părinți ieromonahi, preoți şi diaconi şi cinstiți monahi şi învățători ai bisericii şi ai întregului cin atît călugăresc cît şi mirean, iubiți cititori” (I, 479). Cititorii sunt numiți şi „iubitorii de ştiință” (III, 604); iar altă dată aceştia sunt împărțiți în două clase – „cuvioşilor preuți şi alți pravoslavnici cetitori” (I, 475). Aceste enumerații conturează uneori imaginea unui cititor abstract avizat, specializat.

1.3. Cum am văzut mai sus, într-un mod retorico-persuasiv, scribul apelează la clemența cititorului. Sunt recurente formulările de tipul: „cetiți pre cartea aceasta şi cu blândețe îndireptați” (I, 260); „cetind acestea şi de veți afla greşit nu vă grăbireț(i) a cleveti, ce îndreptați” (I, 317); „vă rog îndreptați cu duhul blîndeților nipuindu în ponoslu” (I, 501). Se cere nu numai îngăduința, ci şi participarea efectivă a cititorului la revizuirea şi îndreptarea cărții. Acesta este cooptat să participe la o versiune mai bună a volumului. Autorii doresc, de obicei, un cititor activ, care să se implice. Autorul provoacă şi îndeamnă la lectură – „osteneşte-te întru cetirea cărților şi mult folos vei afla” (III, 136); „Iubite întru Hristos cetitoriule (...) să nu-mi leneveşti a ceti şi aceste folositoare de suflet.” (II, 94) – unde dativul etic este marcă a intimității dintre emițător şi receptor. Vornicul Cantacuzino mizează şi el pe un lector activ - „Pără aicea am găsit de am izvodit acest *Litopisăț*, dar de aicea înainte, urmaşii mei cercetând vor afla.” (II, 163); la fel şi Mihail Cozma „care a scris” – omițînd nişte capitole, însă „cine va cerca, va afla” (I, 438). Există chiar posibilitatea ca tălmăcitorul cărții să fie influențat de „pofticioşii cititori” – interesul acestora, care „vor căuta pe tomul acesta cu silință”, îl va face să „nu se lenevească” şi să traducă şi al doilea volum din *Halima* (III, 209).

1.4. Pe de altă parte, unele însemnări sunt făcute chiar de către cititorul cărții respective: „Această carte a citit-o ierodiaconul Serafim” (I, 356); „Să s(e) ştii de când am citit eu, Sandul Darie” (I, 361); „Am cetit la anul 1813 fevr(uarie) 20. Ianachi Cimuş.” (III, 316). Similar modestiei şi umilinței copistului o aflăm şi pe cea a cititorului: „Această carte, *Leasviția*, o am cetit şi eu, smeritul şi multpăcătorsul ier(o)monah Lazar biv egumen la Neamță.” (I, 504); „eu, mai nevrednicul între cititori” (II, 440); „am cetit şi eu, cel nevrednic a mă mai numi nici dascal” (III, 269).

1.5. În unele texte receptorul cărții ține să informeze că a citit în întregime volumul – folosind expresii idiomatice precum: „am cetit eu acest Hronograf din scândură până în scândură” (II, 252) - deoarece aceeaşi formulă, „din scândură în scândură”, există şi în limba rusă, *от доску до доски* (respectiv *от доски до доски*), S. Dumistrăcel[2] este de părere că nu este exclus ca la origine să se afle o expresie din slavona de cancelarie, tradusă şi în românește de clericii (autohtoni) cunoscători ai slavonei; alteori cartea a fost citită „din cap în cap” (I, 36); „din părete în părete cetindu-să” (IV, 209); dar şi „o am cetit peste tot” (I, 467); „Această cărticică am citit-o din început pînă în sfîrşit, eu păcătosul” (IV, 118). Dimpotrivă, este prezentă şi lectura fragmentară - „Am cetit şi eu cîte o bucățică, di pisti tot

[2] Stelian Dumistrăcel, *Lexic românesc: cuvinte, metafore, expresii*, 2011, p. 43.

locul.” (IV, 136); „Eu, Ghiorghi Gangu biv vel sardar, am cetit puțin şi voi mai ceti cît voiu pute şi voiu fi în vieață” (III, 480).

1.6. Cititorul are nivele de receptare diferite. În funcție de conținutul şi forma lor, cărțile sunt accesibile sau nu. Astfel, din cauză că „sîntu cuvintili munteneşti şi cu tîlcuri”, lectura unei *Omilii* (Bucureşti, 1775) nu are finalitatea scontată – „nimică n-am înțeles dintru dînsa” (III, 324). La fel se întîmplă cu *Gramatica românească* a lui Radu Tempea, despre care cititorul ne spune „şi nemicu n-am înțelesu” (III, 448). În opoziție cu aceştia sunt receptorii care au „înțeles ci zîce” (III, 476), „şi am înțăles şi este spre înțelesu” (II, 534). Cititorul este îndemnat de către copist să ceară lămuriri celor în măsură în cazul în care nu va înțelege unele lucruri, deoarece „această carte este foarte primejdioasă la cei nepedepsiți supt o supunire şi nu duhovniceşti” (unde *pedepsit* înseamnă „învățat”; II, 534) – deci cartea nu poate fi înțeleasă de către neinițiați.

1.7. Cartea este citită şi recitită; dacă „Şarban Buhăescul” abia proiectează acest lucru, notând pe un *Chiriacodromion* (M-rea Neamț, 1811) – „mă gîndesc să o mai cetesc” (III, 597), „această sfîntă carte [...] am cetit-o eu, ierodiaconul Iosif, de trei ori” (I, 168), iar un *Miscelaneu* ms. este „pitrecut cu cetirea” de patru ori (III, 568). Durata lecturii este, uneori, şi ea menționată. Astfel, dacă „chir Gheorghe Vasiliu” „s-au apucat ca să o cetească” o *Biblie* (Sankt Petersburg, 1819), „toată ziua [...], să vadă în cîtă zile a isprăvi-o de cetit.” (III, 462), alți doi cititori – „Ivirilescul eclisiarh” (III, 271) şi „Toader Sion serdar” (IV, 90) „mîntuiesc” de citit nişte Miscelanee în cinci zile.

1.8. Cartea este uneori zăbavă pentru cei bolnavi - „Şi eu am citit pi această (...) fiind în spital.” (IV, 73); „Pe acest *Sinopsis* am cetit şi eu (...) cînd eram la Creţeşti, în doftorii” (II, 208); „am cetit**,** aflîndu-mă bolnav în Ieşi” (IV, 90); Ioan Pavlu a citit „în vreamea cînd am pătimit de boală, tusă şi guturai, vreme de doaă luni de zile şi mai mult” (IV, 346).

1.9. Însemnările au uneori în prim plan un scurt comentariu referitor la conținutul cărții glosate. Efect al lecturii, aceste texte conțin mici rezumate ale volumelor, referiri la structura lor, impresii despre importanța şi scopul cărții, despre mesaj, despre adevăr sau ficțiune în carte, comparații, judecăți de valoare în legătură cu forma şi chiar elemente metatextuale. Astfel, cititorul se raportează critic la conținutul cărții, sistematizează informația, îşi exprimă opinii.

1.9.1. O primă categorie de astfel de texte pune problema adevărului în carte. Găsim, astfel, pledoarii pentru adevărul celor citite - „smeritul ieromonah Lazăr proegumen a binevoit să citească această carte şi este dreaptă şi adevărată şi adevărate sînt toate acestea.” (II, 18); veridicitatea volumului *Archirie şi Anadan* este promovată şi de „Simion Popovici ot Borca”, căzînd în sofismul autorității „Pentru toate cele ci să află aicea scrisă, nimi să nu să îndoiască, căci mii nu-m trebuieşte ca să zic minciuni, ci pe cum am aflat de la filosofi cari scrii şi sînt vrednici de credință.” (IV, 36).

Dimpotrivă, un alt cititor, „Ion Cărji ban”, pune la îndoială adevărul evenimentelor relatate în *Alexandria*: „am isprăvit şi eu de citit această cărticică a marelui împărat Alexandru Machedon şi de vor fi adevărati toati căti să cuprind, cu adivărat că eşti de minuni”, recunoscând, totuşi, un sâmbure de adevăr – „însă oaricum tot au fost cevaş” (III, 579). Acelaşi volum stârneşte şi comentariile „smeritului Grigori vel dascal” – care aproape afirmă caracterul ficțional al cărții: „Frate cititoriule [...] această istorie în care scrie de unde ar fi fost întrat Alecsandru întru acia peştire carele zic să fie fostu iadul, eu n-am scris-o cu

dovada ca aceea să fie de crezut, ce dup(ă) cum am aflat şi eu scris de alţi istornici (sic!), aşa am scris şi eu, ca să se afle aice, iară lucru cu adevărat şi cu dovadă n-am pus, fiindcă omu cu trup să între în iad şi apoi să mai iasă de acolo nicidecum nu să poate crede.". Mai mult, încearcă să argumenteze contrariul pe baza altor lecturi – „Grigori dascal grăieşte aşa, dovidind dintru alte scripturi pentru aceasta, fiindcă în iad numai Hristos au întrat", lăsând, totuşi, o şansă şi protagonistului: „iară de a fi fostu altă peştire unde au întrat Alecsandru"; finalul spune, însă, tranşant, că „în iad n-au întrat" (III, 148), fiind contrazis, cu destulă dipomaţie, adevărul romanului. Mult mai categoric este Misail Toacă, afirmînd că *Istoriile persăşti* „sînt minunate" – frumuseţea cărţii este recunoscută, însă cititorul nu se lasă convins de adevărul mesajului - „dar nu sînt adivărate" (III, 16). O însemnare conţinută de Agapie Landos, *Amartolon Sotiria*, ms. (1795) acuză de-a dreptul autorul că „ai avut ca să faci un lucru vrednic de pomenire, însă ştiinţa nu te-au ajutat, din care pricină, scris-ai la uni locuri nişti minciuni"; totuşi, condescendent, continuă: „Cu toati aceste, laudă să cuvini unui... fire îl îndeamnă... învăţătură." (III, 132).

1.9.2. Alte însemnări se constituie în sumare recenzii ale cărţilor respective. Trama romanului istoric *Polidor şi Hariti* este spusă succint de „D(imitrie) Balica comisu": „O întîmplari din timpurile vechilor ellini a doi tineri de bun niam născuţ(i), între carii din pruncie crescînd cu a lor vrîstă şi dragoste soţietăţii... norocul i-au făcut a cerca felurimi de pătimiri... ." (IV, 354). Un text marginal este intitulat „Însămnare de cele ce sîntu în acest *Calindari*. Scara." (IV, 72), urmînd, într-adevăr, o trecere în revistă a conţinutului. Alteori structura volumului – „această carte care cuprinde într-însa opt glasuri şi 11 voscresne şi bogorodicinele preste tot anul şi Sinaxariul, adecă numărul al celor 12 luni" (II, 295) este completată de prezentarea pe scurt a subiectului.

În unele cazuri copistul alege din tomul manuscris ceea ce l-a impresionat pe el, reproducând, de exemplu, un portret - „pentru statul şi chipul lui Alecsandru împărat cum au fost" – portret fizic completat cu „statul cel dinlăuntru" şi cu „meşteşugul vitejiilor lui" (II, 477). Tot o *Alexandrie* este propusă pentru lectură, oferindu-se şi motivele – coordonate copulativ „pentru ci să cade a citi *Alexandria*: pentru ca să ştie adîncurile scripturilor şi ca să ştie cum au fost mai înainte şi cum trăie omini şi cum s-au bătut împăraţi în lume şi cîte războaie au făcut în zilele lui Alisandru împărat şi cîte cetăţi sparsă şi cum au fost la rai şi s-au bătut cu omini sălbatici şi cu toate gadinile şi jivinile şi pentru aceea să cade să cetească" (II, 476).

1.9.3. *Istoria lui Zalmis şi a Elvirii* stârneşte nemulţumirea Catrinei Conachi; după ce îşi exprimă părerea la modul general, cartea fiind „foarti frumoasă, bini tălmăcită di cumnatu Alecu", „dar statornicie acestor doi amorezi au fostu nisuferită, mai vîrtos pentru că dorinţa loru au rămas fără fericire în sfîrşitu." (III, 594). Un *Letopiseţ* al Ţării Moldovei este criticat destul de aspru de „Petrea Vorna paharnic"; iniţial, tonul pare elogios: „cetind şi părechea acestui *Litopisiţu* tot m-am cunoscut îndreptăţit a lăuda răvna scriitoriului lor" însă norocul „nu i-au slujit a-i descopere pentru întîmplărie bunicilor noştri moldoveni, întocmai precum au fost" deoarece, dacă a fi fost dimpotrivă, „atunce osteneala cuprinsă întru scriere acestui Letopiseţ, fără sminteală ar fi fost de înalti pătrundiri moldovenilor, privind oglinda strălucitelor bărbăţii a strămoşilor, care aice nici a cincizăci(a) parte nu este arătată" (IV, 102).

1.9.4. Cititorul oferă câteodată indicaţii referitoare la actul lecturii – la efectele acesteia, la atitudinea faţă de carte, la valoarea spirituală a conţinutului, la atenţia acordată, raportîndu-se critic la carte: „Această sfîntă carte, *Uşa pocăinţei*, am citit-o cu mare umilinţă şi atîta plăcere am citit, cu foloase cuvinte cele aparte, (...), că eu cu toată seama am citit" (IV, 353). Interjecţia admirativă amplifică sensul cuvintelor care îi urmează în „O! de folos şi sufletesc lucru este întru această carte" (I, 467). Uneori însemnarea indică un efect al lecturii – „şi foarte m-am întristat de cuvintele înfricoşatelor munci ale iadului care sînt într-această sfîntă carte" (II, 149) sau un sfat pentru un viitor cititor: „şi cine se va sili, să o citească cu evlavie" (I, 168). Datorită conţinutului ei, de cele mai multe ori religios, precum şi a valorii sale, lectura şi scrierea cărţii sunt acte care pot fi purificatoare: „şi să-l ierte Dumnedzău pe cine au făcut-o sau au cumpărat-o şi să mă ierte Dumnedzău şi pe mine" (I, 310); „Dumnezău să-i ierte păcatele ale lui ce au scris, că tare bine au scris" (IV, 109). „Şi cini veţi citi aice di la mila lui Dumnezău să aveţi daruri şi iertare păcatilor" (II, 355) - cititorul intrînd într-un dialog virtual atît cu autorul cărţii (copistul), retrospectiv (răspunde la rugămintea acestuia de a se ruga pentru păcatele sale), cît şi prospectiv, cu cititorii ulteriori.

1.9.5. O formă inedită în care este rezumat conţinutul unu Letopiseţ îl constituie versurile: „*Letopiseţ* din grecie/Scos pe românie,/Învăţături pre bune/Cu istorii depline/Cum ceriul şi pămîntul, /Domnul cu cuvîntul/În căte-s pre această lume,/Toate le plini bine/Mai apoi făcu şi omul/Şi-l închipui ca Domnul/Voia i-au dat ca să i să poată/Peste zidire lui toată./Iar pentru neascultare/Deadi-l la pediapsă mare/Şi-l scoasă din rai afară/Să-i fie viaţa amară/Şi decie făcură roadă/Cît împlură lume toată/Meşteşug învăţătură/Şi de oşti să apucară/Rădicară împărăţie/Cineş ţara să-ş ţie/Şi pînă astăz de atunce/Pentru aceasta este price/Şi ce s-au făcut în lume/Toate aice spune." – pe un *Cronograf* (II, 351).

1.9.6. Cititorii compară diferite cărţi: letopiseţele lui Miron Costin sunt comparate cu ale lui Grigore Ureche, în detrimentul ultimului – „dar tot nu aşa de bine alcătuite" (II, 27); Lavrentie Chirilescu citeşte un *Ceaslov* (Rădăuţi, 1745) şi constată că „iaste întocma cu catihisisul cel mic, ce s-au tipărit la Carlovăţ, la anul 1744" (II, 236). M. Kogălniceanu compară un *Letopiseţ* aparţinând lui Neculce cu originalul „d(umnea)lui banul Mălinescu" – acesta din urmă conţinând multe file rupte (IV, 308; IV, 311).

1.9.7. O altă categorie de însemnări conţine comentarii referitoare la forma cărţii respective. Astfel, o însemnare, criticând mărimea slovelor, este ironică şi amuzantă totodată: „Acestor slove le trebuie tarniţă, căci sînt prea mari: ar putea aduce cu dînsele mălaiu de la ţară!". Autorul anonim se adresează direct copistului, pe un ton dojenitor: „Dar nu-ţi iaste mai lesne să le faci mai mici, să nu mînjeşti cartea, că şeade rău?" (I, 516).

În altă parte suntem informaţi că „aicea lipseşte o tetradă, adecă o coală nu iaste" (II, 442); Ioan Cărji ban se raportează critic la aspectul manuscrisului – „a scriitorului zugrăvală să pare a fi potrivită, iar slova nealcătuită şi cu multe greşali la cetaniia, Dumnezeu să-l ierte şi să ne ierte" (III, 579); dimpotrivă, o „cărticică" scrisă de un „Gligori Hudeci" „era c-o slovă foarte frumoasă şi împodobită" (II, 539); aproximativ un studiu filologic face „Neofit Scriban, protosinghel" - „după felul legăturii şu a scrierii chip, ba şi a hîrtiii, socotesc că ar fi de la Alexandru cel Bun, pentru că toate cărţile sîrbeşti cu care am aflat întru părăsire sunt de pe la anul de la Adam 6049, şi au tot această legătură, iară cele de pe la 7000 încoace n-au această legătură" (IV, 278).

Dacă în majoritatea cazurilor cititorul răspunde pozitiv la invocarea bunăvoinței sale vizavi cu posibilele greşeli, acesta poate deveni şi incisiv, criticând uneori traducerea - „Să vedi că tălmăcitoriul au fost tînăr foarte, căci au poriclit tîlcuirili scriitoriului.” (II, 571), alteori lipsa fidelității, îndepărtarea de realitatea faptelor. „Petrea Vrona paharnic” evidențiază lipsurile unui *Letopiseț*, autorului „neslujindu-i norocul” pentru a arăta „întîmplările bunicilor noştri moldoveni, întocmai precum au fost.” (IV, 102).

1.9.8. Uneori doi cititori ai aceleiaşi cărți îşi notează numele – „Această *Pravilă* a citit-o ieromonahul Iosif. [...] Smeritul Sava am cetit această cărticică” (I, 123), referindu-se chiar, anaforic, unul la celălalt: „Ioan preot ot Sfeti Anastasie, din oraş din Iaş” a citit „acestu *Hronograf*”, iar mai jos „Să se ştie că am cetit şi eu Costandin dascal ot Sfeti Theodor, acest *Hronograf*, [...], tot de ispravă fiind la casa preotului Ioan, cel mai sus arătat” (II, 176).

Remarcăm această comunicare permanentă între autor şi cititor, care face ca textele să palpite, să fie vii, să anuleze diferențele de spațiu sau timp, să fie cu adevărat mijloace de comunicare (într-un sens primar al cuvîntului). De asemenea, însemnările marginale demonstrează că exista un public-țintă al manuscrisului sau tipăriturii – un cititor avizat într-o oarecare măsură pentru a recepta literatura (în sensul larg al acestui concept). Pe de altă parte, numărul mare de cititori care şi-au lăsat numele sau impresiile demonstrează o lectură susținută şi continuă de-a lungul secolelor.

Bibliografie

Izvoare:

Însemnări de pe manuscrise şi cărți vechi din Țara Moldovei, corpus editat de I. Caproşu şi E. Chiaburu, vol. I- IV, Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2008-2009.

Bibliografie selectivă:

Chiaburu, Elena, *Carte şi tipar în Țara Moldovei pînă la 1829*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi, 2005.

Danielopolu, Cornelia Papacostea, Lidia, Demeny, *Carte şi tipar în societatea românească şi sud-estul Europei* (secolele XVII-XIX), Editura Eminescu, Bucureşti, 1985.

Dumistrăcel, Stelian, *Lexic românesc: cuvinte, metafore, expresii*, 2011.

Flocon, Albert, *Universul cărților*, trad. de Radu Berceanu, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976

Surse online:

Gheorghiu, Mihaela, *Din istoria timpului liber: însemnări pe cărți în secolul XVIII*, http://institutulxenopol.tripod.com/xenopoliana/pagini/6.htm, 15 martie 2013.

Fleişer, Mariana, *Notații privind limba română din însemnările de pe manuscrise şi cărți religioase din Țara Moldovei (sec. XVI-XIX)*, http://www.cntdr.ro/sites/default/files/c2009/c2009a12.pdf, 15 februarie 2013.

SACRED TOPOI IN ION HOREA'S POETRY

Cosmina-Maria MIRCEA (NEAGOE), PhD Candidate, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: The present paper aims to highlight essential aspects of the sacred places which are revealed in Ion Horea`s poetry. The dialectic of these sacred spaces in Ion Horea`s works is established by the laws of the divine creation - the poem itself seems to be a paradise found. Ion Horea finds an original way of expression and promoting the national identity, related to the romanian spirituality; the sacred image of the least explored areas - the heart of the village - sometimes leads to a revelation of his poetry's true value, of the mystery hidden underneath the layers of subjective impressions. He deals with a pure contemplation of the scenes of the rural universe, on one hand, and a naive outlook on the spectacle of spiritual forms and colours, on the other hand. The sacred spaces reveal the literary biography of Ion Horea through a divine game: bright, festive, but also tragic face as we witness the spectacle of death and eternal life.

Keywords: Ion Horea, sacred spaces, poetry, rural life

În valorizarea unei personalități literare, re-lectura integrală a operei are un rol fundamental, întrucât diferențiază percepția cititorului de autoritatea critică inițială, configurează reflectarea sentimentului timpului şi vieții în opera acestuia, redimensionează timpul cronologic în care se compune istoria unei vieți particulare sau resuscitează, ca un arc peste vreme, în conştiința criticii actuale cultura autentic autohtonă, icoana cu adevărat durabilă a identității naționale.

Unui asemenea demers subscriem în cercetarea noastră, fără a avea pretenția de-a epuiza subiectul, refăcând empatic sau detaşat, într-un prezent infuzat de ritmuri moderne, drumul niciodată perimat al operei ionhorene, înțelese ca *ars vivendi*. Poetul navighează artistic prin *materia mundi* şi *materia libri,* aflate într-o relație osmotică, de unde reține reprezentări ale sacrului, alcătuind topografia unor experiențe, rituri, logosuri ca metode de comunicare, ritmuri, toposuri pe care le redimensionează semantic. Acest construct liric constituie pilonul şi arcul de boltă al expresivității operei lui Ion Horea, rezultată dintr-o profundă înțelegere a existenței, frumos tălmăcită de înțelepciunea țărănească.

Lirica lui Ion Horea, organic legată, în esență, de filonul tradiționalist al poeticii lui Ion Pillat, Aron Cotruş, dar şi de tradiția folclorică a literaturii noastre, ne oferă generoasa posibilitate de a ne întoarce la izvoare şi, totodată, de a stabili punți de comunicare, formulele de trăire şi gândire artistică ale poeziei autentice, mai cu seamă în registrul tematic al universului rural, încărcat de spiritualitate, al valorilor perene. S-a format pe băncile şcolii din Vaidei, ale Liceului „Titu Maiorescu" din Aiud, de unde s-au afirmat ulterior ca personalități de seamă, istoricul Ştefan Meteş, scriitorii Kovacs Gyorgy, Romulus Rusan, elev al Liceului „Al. Papiu Ilarian" din Târgu - Mureş, redeschis după război, sub tutela Episcopiei greco-catolice de la Blaj; şcolile pe care le-a urmat, oamenii pe care i-a cunoscut, *„confrați şi*

prieteni", locurile pe care le-a colindat şi pe care le interiorizează, constituie esența creației lui Ion Horea.

Format în orizontul livresc al bibliotecii lui Ioanichie Olteanu de la Vaidei, organic legat de universul tradiției culturale a latinității transilvane, infinit fecund, poetul Ion Horea s-a situat de la începuturi în sfera poeziei autentice. Orizontul sacru al culturii ardelene deschide pentru Ion Horea cartea zodiilor în a cărei matrice îi postulează canonic pe Samuil Micu, Petru Maior, Gheorghe Şincai, Ion Budai-Deleanu, George Coşbuc, Octavian Goga, fără a epuiza resursele spirituale ale pământului transilvan: *„Pe mulți, din urmă, timpuri lumina i-or,/ Scriptura lor ne va mai fi hotar./ Ci tu, părinte-al nostru, Petru Maior,/ vei păstori din sfântul tău altar."(Închinare)*

Aici, în acest spațiu al „împlinirii eterne", poetul a cunoscut începutul lecturilor din literatura română; Eminescu, Sadoveanu, Goga, Rebreanu, Ion Pillat, Camil Petrescu, T. Arghezi reprezintă repere în dezvoltarea artistică ulterioară a poetului, care publică în diversele reviste literare ale timpului sau în volume de autor poeme ce-şi trag esența din *„făptura unei lumi"* căreia poetul îi rămâne fidel toată viața, chiar dacă biografia sa se clădea pe alt hotar al țării.

Sensul sacru al existenței este pe alocuri înțeles din dialectica spațiului întocmit după legile tradiției care înseamnă la Ion Horea spiritualitate, apropiere de sufletul satului în care Mureşul este Styxul, iar Vaideiul este Raiul: „*Mă văd suind/ În urma boteiului,/ Doamne al Ardealului!/ Doamne al Vaideiului!" (Ectenie)*. Pământurile sfinte, *„cărările bătute", „drumurile în neştire", „drumul țării", „drumul Naznei", „Râpa Morii"*, pajiştile, sunt tot atâtea reprezentări ale sufletului ionhorean, legat definitiv de un orizont în care ființa biografică îşi află acalmia. Mărturiile poetului - prozator cu privire la adevăratul sens al perspectivei din care se conturează imaginea universului rural şi a locurilor ce compun spațiul geo-cultural al Ardealului stau în fața celor care au desprins deseori din creațiile sale, perspectiva unui înstrăinat: „*Eu n-am rătăcit niciodată pe căi străine, ca poetul dezrădăcinat de altădată.*"[1], iar într-unul dintre poemele sale, *„dac-am plecat ori de-am rămas e-o altă / poveste".*

Se conturează cel puțin două axe ale viziunii transcendente în lirica lui Ion Horea: poetica din primele volume care evocă momente în care divinul descoperă Vaideiul prin lumina coborâtă din înalt în *„rodire"* sau prin intermediul eului care-i conduce paşii, dar şi poetica ultimelor volume editate, în care Dumnezeu se întoarce-n lume, din Biblii, spre a mântui lumea. Semnele numeroase ale acestor reprezentări ale sacrului se regăsesc pretutindeni în poetica lui Ion Horea, nu doar în *Psalmi*, ci empatizează cu toate temele în care eul se situează ca un construct transcendent la frontiera spațio-temporală dintre Om şi Univers, regăsită în cadrul satului. Acest univers este infuzat de elemente sempiterne sau stări elementare ale naturii - luna, cerul – boltă, hotarul jilav, plopii, nucul, mărul ponic - întreaga natură exultă într-o stare de jubilație armonioasă, totul fiind supus atracției universale.

Locul naşterii se construieşte în creația lui Ion Horea, pe alocuri, după modelul creației divine, dar şi al escatologiei. Peste tot se conturează *„nebănuite, stranii universuri"* în care omul intră în alcătuire, o arcă a lui Noe, după timpuri în care „*toate pier, nimic nu piere"*, spațiul intrând prin sunet de clopot în „eterna pace": „*Dar clopotele-ar trebui să bată!/ În*

[1] Ion Horea în Eugeniu Nistor, *Dialoguri în Agora*, Târgu - Mureş, Editura Ardealul, 2005, p. 35

seama lor rămân aceste umbre,/ spre noaptea lor de veci să le-nsoţească." Către acest „centrum" transcende fiinţa până la identificare cu conştientul colectiv al acestei lumi, *„eşti ca un drum ori poate însuşi drumul,/ pietrişul lui, ogăsiile, praful, în care orice punct e începutul/ unei plecări spre nu se ştie unde."*. În acest orizont, axis mundi este deopotrivă drumul care *„duce numai pân` la Râpa – Morii*", Luntrea, cu care se trece *„Styxul şi din viaţă*" şi podul, „vamă" către cele sfinte, *„îndurări eterne",* cu adevărat perene: „ *Pe sub râpi, la tufe de acăţi mai duce/ Câte-o urmă parcă, tot în chip de cruce/ Urmele de iepuri, speriate, sfinte/ Cum îmi ies în faţă, cum îmi vin în minte." (După miezul nopţii)*.

Cele trei elemente, drumul, luntrea, podul formează o urnă pe care se aşează timpul şi omul în trecerea lor inexorabilă. *„Dincol` de Râpa Morii, în sus către Dileu,/ Voi căuta pe unde –am umblat cândva şi eu,/ Şi-oi fluiera să vină podarul să mă treacă/ (De pod îi prinsă luntrea, ori lângă mal, de-o cracă)/ Acolo unde-i drumul de ţară-n amintiri."* (Şi când va fi)

Drumul este un motiv literar recurent în poezia lui Ion Horea, dispus deseori în linie dreaptă, o adevărată „via regia", evitând cotiturile, pentru a nu abate fiinţa de la unitate. Uneori, *„înclinat pe Mureş"*, drumul ia forma crucii, alteori, eul, culcat *„pe-o căpiţă de lucernă"*, îşi închipuie că e „scară la cer" ce ia urma lui Dumnezeu. Drumul spre această imagine a toposului sacru se deschide la Ion Horea cu cheia sufletului, convins că în fiecare clipă există *„un pas al tău"* sau un gând ce se numără cu fiecare bătaie de clopot: *„Pe la Vaidei, pe drumuri cu bruşi ori cu băltoace,/ Mă duce iarăşi gândul de la o vreme-ncoace." (O umbră*). După cum afirmă criticul literar Iulian Boldea, drumul e metaforă esenţială în poezia lui Ion Horea şi „semnifică întoarcerea la origini, relevând totodată funcţia recuperatoare a amintirii ce se încorporează în acestă metaforă densă şi de o deosebită pondere a semnificaţiilor"[2]

Satul aflat la drum, în care coexistă lumea ce şi-a pierdut atributele sacrului ori se află în dărâmare,*„crucea aflată într-o rână"*, dar şi cea care se revitalizează din izvorul nesecat al amintirii vârstei ontologice, având *„cumpăna-nclinată la fântână"*, se revelează omului cu pământul de roade, cu văzduhul şi ograda, cu dealul, zarea şi cuvântul. După cum ne îndeamnă poetul, coborâm în elementar, în *„mări de întuneric"* cărora *„nu le ştii undele",* în scopul de-a restabili zonele explorate, interiorizate şi rememorate în şase decenii de activitate creatoare, care *„cheamă, te cheamă,/ vezi şi răspunde-le!"*. Sensurile numinosului „…trăit ca prezenţă […] unde sufletul se întoarce dinspre sine spre acesta"[3] descind şi se întorc în satul în care fiecare-şi spune povestea despre Dumnezeu, prin El, însă în graiul lui. Pământul e matca sacră a mântuirii spre care fiinţa se înclină, repetând gestul căderii în genunchi, într-un festivism cosmic*: „- Sfinte Pământe,/ Ia-mă la tine!// Cară-mă-n roabă,/ Fii-mi tu gazdă/ Şi ca pe-o boabă,/ Pune-mă-n brazdă./"(Nu te-nspăimânte!)*.

Tentat să se integreze şi să existe în ambele, cer şi pământ, fiinţa Lumii - Logos, căreia eul poetic îi caută semnificantul, se recompune prin practici agreste, abandonând ceasul, arând cu plugul *„în câmpia mea pustie"* şi presărând în fiecare loc, *„câte-un strop de veşnicie"*. Sperând la înălţare de pe *„dealul brazdei"* - Muntele Măslinilor sau Golgotă a sinelui - ca în poezia *Geneză*, poetul culege roadele „unei zile vii", asemenea lui Radu Gyr: *„Eu mai închipui gardul, ograda şi hotarul,/ din lumea ta luate şi-o vreme date mie/ să-mi fie*

[2] Iulian Boldea, *Ion Horea* în *Scriitori români contemporani*, Târgu Mureş, Editura Ardealul, 2002, p. 34
[3] Rudolf Otto, *Sacrul*, în româneşte de Ioan Milea, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1996, p. 17

mântuirea, credința şi altarul,/ şi drumul tău de umbre pe când va fi să fie"(Psalm) şi îşi continuă calea spre dobândirea conştiinței de sine, *„Strâng ce pot şi-mi văd de drum",* lăsând pământul dat oamenilor în firească lui alcătuire.

Pentru Ion Horea înălțarea sau transcenderea stă sub semnul posibilului, prin capacitatea intuitivă a omului de a-şi construi identitatea, matricea în pluritate. Poți fi cenuşă, poți fi nenăscutul acestei lumi – *„Să fie oare mâine ziua în care m-am născut?"*-, cădere, un *„biet cerşetor cu bani mărunți în pungă"*, profetul, metafora păstorului ce-şi aşteaptă la izvoare turma**.** În viziunea poetului, prin abandonarea conştientului şi conştiinței, ființa este liberă să încerce „trecerea" prin ie;irea din timp, după cum i-a ieşit şi naşterea întrucât, crede poetul, *„ce-i înainte şi-napoi e", „în tot ce negi, poți fi şi pentru", „atât a fost ce n-a fost încă", „un unic punct şi-acelaşi centru".* O veritabilă „scară a lui Iacov" pe care se perindă ecouri ale cărților sfinte: *„Se întorc prin lume semne".* Aceeaşi viziune este exprimată de L. Blaga în aforisme „Cine nu cade nu se poate înălța.", „Când oceanul se umflă în fiecare zi, ridicându-se unul sau doi metri în matca sa, pentru ca apoi să cadă din nou în sine, cine ar bănui că intenția lui reală, tainică, este de a se înălța până la cer?" sau în poezie „palma Ta/ Doamne, e scrisă/ linia vieții mele" (Linia), „ca-ntr-o legendă veche şi uitată/ În valea noastră s-a ivit o sfântă/ În preajma ei mereu văzduhul cântă..." (Aureolă). Lumea spre care etern se întoarce Ion Horea e expresia „transcendentului care coboară" şi care se construieşte imaginativ, după cum afirma A. Muşina în *Eseu asupra poeziei moderne:* „o ficțiune, un construct, rezultatul unei anumite perspective asupra lumii, al unei anumite abordări, asumări a acesteia."[4] Eul se împlineşte extatic, prin ieşirea din sine.

Existența finită, efemeră a omului e conştient asumată, *„scrisă-n catastif*", raportată la veşnicie: *„Ori numai El e-n toate, pe care-L văd,/ urmându-L,/ Desculț, pe drumul țării, de când, nici nu mai ştiu,/ El în vecie Tatăl şi eu vremelnic fiu,/ Să-ajungem unde-i locul de nuntă şi comândul..."* (*Psalm*). Dumnezeul din ceruri devine „Dumnezeu pământesc", ales dintre vii şi morți, spațiul sacru se laicizează – *„fața omenească se-ntrupează-n încăpere / Şi pe laviță s-aşază…".* Alteori, e revelat prin atributele umbrei, revelată în spațiul tainic al centrului: *Doamne, umbra ta căzută peste casă nu e alta/ Decât umbra coborâtă pe Golgota-n ziua sfântă/ A-ndurării şi iertării, după legea ta, înalta, / Când pe crucea ridicată urma sângelui se zvântă"* (*Doamne, gândul meu…)*. Alteori, relaționarea cu divinitatea şi asigurarea perenității şi veridicității Sfintei Scripturi rămâne idealitate: *„Uite, Fiul tău pe cruce, noi l-am pus frumos în ramă/ Când îi vrea şi altor oameni povestind, să-l mai areți".*

Revelarea Celuilalt se produce într-o atmosferă familiară, de o ancestrală rusticitate. Prin spirituală alcătuire, eul poetic, produs al spațiului în care *„mămăliga-i fiartă şi-abureşte lapte-n blid",* iar respectul mistic pentru roadele pământului este expresia religiozității şi a evlaviei țăranului, percepe blestemul adamic cu durere sfâşietoare, ce pustieşte sufletul prin pătimire. Cu toate acestea, *„obosit peste măsură", „pustiu ca o pârloagă",* omul ruralului îl aşteaptă pe cel ce vine *„de departe", „mai bătrân ca lumea şi străin",* aşa cum l-a desprins din *„Biblii"*, cu ospitalitatea caracteristică sufletului românesc, după ritul ontic: *„O s-aprind o lumânare când o fi, să nu te-mpiedici/ Câniio să-i leg la garduri după clăile de fân.[…] Vezi, şi eu la mine-acasă, ca bărbatul şi muierea/ Cât copiii-s duşi prin lume suntem singuri*

[4] A. Muşina. *Eseu asupra poeziei moderne*, Chişinău, Editura Cartier, 1997, p.136

şi puțini, -/ Dar avem un loc la masă, aşteptarea şi tăcerea,/ Şi-o icoană când tu însuți vei dori să te închini."(Doamne, gândul meu…).

În acest sens, eul poetic, se închipuie pe sine ființa unei lumi ontologice, în care sacralitatea se prelungeşte-n mit: *„Să fiu acestor timpuri semnul…Să fiu un semn al depărtării/ Şi-al amintirii uneori./ La locul unde se ascunde/ Netulburată de cuvânt/ Tăcerea-n pietrele rotunde / Şi cumințenia-n pământ."* Alteori, destinul este pus sub semnul misterului: *„De unde vii şi unde vrei s-ajungi?/ Poate un nor se va alege-odată în dunga lumii foarte depărtată/ Ca să-ți răspundă-n tunete prelungi….Mă-ntorci din Biblii şi mă mângâi, Tată, / Nu ştiu, să mă primeşti ori să m-alungi?*

Imaginea omului care-şi nu-şi ispăşeşte păcatele nici prin moarte, nici în reincarnare, este evidențiată de Şestov: „Dacă ucizi renaşti pe pământ după moarte şi vei fi ucis la rându-ți în această a doua încarnare; dacă ai furat, vei fi furat la rându-ți, dacă siluieşti, vei renaşte în trupul unei femei şi vei îndura aceeaşi violență…a suferi şi a îndura înseamnă destinul muritorilor." [5] Din perspectivă religioasă, metempsihoza şi reîncarnarea sunt explicate prin înviere. Acest dat de-a deveni om universal i se refuză eului, aşa cum se relevă în poezia *O zi fără taină,* cuprinsă în volumul *Bătaia cu aur (1979)*: *„Azi am minţit un copil/ mi-e inima o lumânare stinsă/ ceasul învierii a trecut/ şi de pe sufletul meu nici o lespede/ n-a fost ridicată."* E drama omului modern a cărui viață *„Ori glorioasă, ori umilă"* nu poate fi mântuită, oricât ar căuta în zodii răspunsuri, sau oricâte vieți ar reitera. În absența ei, în replică, poetul caută în mit şi propune *„soarta lui Sisif",* nu ca modalitate compensatorie, ci chin nesfârşit, caznă perpetuă.

Alteori, vizionar, abandonează aflarea soluțiilor „**…***las în grija ta ce mai rămâne*" şi, convins că e parte din povestea lumii care-şi derulează cursul firesc, aşteaptă ziua Judecății de apoi, etern amânată. Deşi marea poveste nu are finalitate imanentă „*Soarta lumii nu mi-e dată-n samă, /Şi nici ei de soarta mea nu-i pasă."* poetul identifică unitatea în diversitate, aşa cum făcea odinioară „luceafărul"din Ipoteşti: *„Dar plătim cu toți aceeaşi vamă/ La hotarul drumului spre casă."* (*Ştiu*).

În fața unei lumi al cărei destin stă sub semnul incertitudinii, transcendent sau imanență, poetul rămâne „martorul gândurilor", doar poetul şi sinele: *„Rămâi ce eşti, cu ce ți-e scris."*, străjă la Râpa Morii şi la podul de vamă de peste Mureş. Spațiul acesta al „eternei reîntoarceri" deschide calea către mit şi religiozitate, în care eul este reinventat, se spiritualizează, ca o expunere în oglindă: *„Lasă-mi mie vâsla celui de pe Styx, din capul bărcii,/ Să duc sufletele strâmbe pe un drum cu mult mai greu,/ Într-un loc unde păcatul nu se uită, nu se iartă/"(Doamne-al moliei şi-al gâzei…),* şi când toate cele ale lumii se surpă, *„Dă-i Mureşului meu puterea ştiută din Iordan, Stăpâne,/ Să mă boteze ploi de vară, mai lasă-mi salcia şi râtul/ Şi, de departe să m-aştepte, mai lasă un lătrat de câine./"(Eu nu te chem…)*

Hegel spunea în „Fenomenologia spiritului" că dialectica este în spirit cea mai înaltă şi unica aspirație de a se găsi şi de a se recunoaşte pe sine însuşi, prin sine însuşi, în toate lucrurile. Dacă orice act de cunoaştere este posibil printr-o transcendere a ființei, acestea sunt, în linii mari dimensiunile toposurilor sacre în lirica lui Ion Horea. O nouă filă va fi dezvălui biografia literară a poetului printr-un joc divin, când *„va fi ziuă şi va fi noapte"*, poezia însăşi

[5] Lev Şestov, *Revelațiile morții*, Iaşi, Institutul european, 1993, p.35

văzută ca un paradis regăsit. *„Suntem alături, Doamne, şi pari să-mi fii asemeni/ Pe-un drum pe care nimeni, nicicând n-a mai trecut/". […].Cu cin´ ne iese-n cale vorbim, şi dăm bineţe// Drumeţului ce trece alături grăbit,/ Cu noi e Sfântul Petru alături să ne-nveţe/ Ca în poveşti, de care tu însuţi mi-ai vorbit.// […]. Nu te opri la puntea trecută altădată,/ Nici nu căta la casa văzută oarecând/ Poate c-a dus-o apa-ntr-o vară-nfuriată,/ Poate i-ai stins tu lampa, cândva, pe-aici trecând."* Aşadar, cuvântul permite evocarea şi montarea tuturor resorturilor închipuite, spre a revela miracolul toposului sacru ca izvor al poeziei. Misterul lumii-poezie este pentru Ion Horea o armonie graduală care statorniceşte în sufletul oricărui poet, ce reiterează meditativ prin cuvânt, niciodată conceptual, tainele desluşite şi pe cele indefinite ale materiei universale care se disimulează mereu. Pragurile lumii conspiră în opera lui Ion Horea, într-un limbaj specific, la constituirea universului artistic; natura, lumea, omul, viaţa sunt opere ce comunică între ele ciclic, împrumutându-şi taina.

Bibliografia operei

Horea, Ion, *Un cântec de dragoste pentru Transilvania*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983.
Horea, Ion, *Şi va fi ziuă şi va fi noapte*, Târgu - Mureş, Editura Ardealul, 2001.
Horea, Ion, *Mărturisiri şi rugăciuni*, Bucureşti, Editura Viitorul Românesc, 2003.
Horea, Ion, *Reversuri*, Târgu - Mureş, Editura Ardealul, 2005.
Horea, Ion, *Versuri şi reversuri,* Bucureşti, Cartea Românească, 2009.
Horea, Ion, *Scribul*, Târgu - Mureş, Editura Ardealul, 2011.

Lucrări teoretice

Boldea, Iulian, *Scriitori români contemporani*, Târgu - Mureş, Editura Ardealul, 2002.
Evseev, Ivan, *Cuvânt – simbol – mit*, Timişoara, Editura Facla, 1983.
Hegel, G.W.F, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Bucureşti, Editura IRI, 2000.
Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987.
Muşina, A., *Eseu asupra poeziei moderne*, Chişinău, Editura Cartier, 1997.
Otto, Rudolf, *Sacrul*, în româneşte de Ioan Milea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996.
Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995.
Şestov, Lev, *Revelaţiile morţii*, Iaşi, Institutul european, 1993.
Vlad, Ion, *În labirintul lecturii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999.

Bibliografia operei

Nistor, Eugeniu, *Dialoguri în Agora*, Târgu - Mureş, Editura Ardealul, 2005.

Dicţionare

Jean Chevalier, Allain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995.

ONEIRIC REVERBERATIONS IN THE PRESENT: LUCIAN VASILESCU

Romelia POPP, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: In Lucian Vasilescu's poems we are faced with an ambivalence of the writing, which oscillates between poetization and de-poetization, as much as the poet deals with the re-writing of the prosaic reality, of the mundane ridiculous, while giving to the de-construction, deconstructing the consecrated poetical myths. Thus, the personal stamp will suffer a blur of the dimensions and of the accents, in the benefit of a sensorial representation of reality, from where the poet wishes to extract the maximum of details, impressions and unpredictable. There are two complementary attitudes: first of all, there is an attitude of refusal of an objectualised existence, with a destiny that writes itself with a referential appetite, and second of all, there is a recovery of the meanings that transcend the disposed world, trying a symbolic reinvestment of things.

Keywords: reality, destiny, onirism, imaginary, sacred.

Între poeții generației '90, „Lucian Vasilescu ocupă o figură aparte, el este uşor blazat, puțin taciturn, găsindu-şi în poezie un refugiu iluzoriu, în care îşi dezvoltă cu o migală caracteristică unor spirite introvertite obsesiile care îi bântuie imaginarul"[1]. Formula sa poetica se dezvoltă pe spații largi, unde versul înaintează lent. Din când în când, versurile sunt străbătute de străfulgerarea unor gânduri şi a unor stări ambigue, pe care autorul *Sanatoriului de boli discrete* nu le articulează până la capăt; frazele sale recompun datele unui univers articulat din notații revelatoare: „soarele apunea răsucind fuioare de lumină. în codrul de termopane fusese încă o zi. una senină./ crâmpeie din acea înserare ajungeau până la mine, răscolind amintiri. despre cum ar fi putut să fie./ despre deşertăciune şi poezie. despre moartea mea splendidă, multicoloră, vie./ despre cum arată lumea de dinainte de cea de apoi". Se poate remarca şi un accent bacovian în poezia aceasta a banalului, o stare de *spleen*, de degradare a materiei, sau, poate, o atitudine cehoviană. Moartea splendidă de care vorbeşte poetul este doar o simplă figură de stil, ea reprezintă un vis întrezărit printre gene, într-un moment de apatie. Starea de spirit pe care ne-o transmit versurile lui Lucian Vasilescu nu are nimic de-a face cu euforia bucuria de a trăi, ci este vorba despre o agonie lentă, în care clipele se destramă asemenea unei pânze de păianjen.

Lamentația poetului, lipsită de orice dimensiune extatică, este „asemenea unei dări de seamă statistică, în care cifrele, mai bine spus sentimentele, sunt acoperite de un strat de praf sau de cenuşă; pe alocuri, răsar din pulberea apusă câteva fotografii cu marginile carbonizate"[2], într-un vers alb, de o expresivitate neutrală: „dar n-a fost tot timpul aşa. cândva, mai demult, pe unele străzi mai înguste,/ rezemam pământul cu spatele. mai puteam pe atuncea spera că paşii care se-aud sunt ai tăi. c-ai să vii. ca o umbră strălucitoare

[1] Dan Pop, *Sanatoriul de boli discrete al lui Lucian Vasilescu*, 1. 07. 2009, disponibil la http://www.ziaruldeiasi.ro/, accesat la 27.03.2013.
[2] Ibidem.

zăpăcind trotuarele pustii. c-ai să te împiedici de mine/ şi-o să cădem împreună-n abis. în colţ, pe străduța cu sens interzis./ şi miros de canalizare/.../ sunt eu! eu sunt aici! eu sunt chipul cel adevărat al victoriei!/ am înfrânt în toate bătăliile!/ am cutreierat toate utopiile! de acolo/ m-am întors glorios. de pe o parte pe alta./ acum stau răstignit cu fața în jos./ la poalele unui destin prea îndepărtat. şi ce frumos ar fi putut să fie... şi bine... ce păcat.../ pe față port acuma pecetea asfaltului crăpat". A existat un timp, „mai de mult", precizează poetul, când „rezemam pământul cu spatele"; atunci el trăia cu iluzia că iubita sau poate că moartea o să treacă în apropierea lui, „ca o umbră strălucitoare, zăpăcind trotuarele pustii" ale unui oraş de provincie, că o să se împiedice de trupul lui, rostogolindu-se cu el în abis, pe strada ce miroase a canalizare. Poetul exclamă: „Eu sunt chipul cel adevărat al victoriei", „am cutreierat toate utopiile, de acolo m-am întors glorios". Atât de glorios cât s-ar fi putut întoarce un om ce zace pe mijlocul trotuarului, ocolit de trecători: „poetul s-a întors glorios «de pe o parte pe alta», pentru a-şi savura, încă o dată, reveria agonică"[3]. El a ieşit victorios din bătălii pentru că nu a participat la ele, în acelaşi fel petrecându-se lucrurile şi cu utopiile: le-a cutreierat cu gândul, oprindu-se undeva la jumătatea drumului, conştient fiind că nu merită să mergi până la capăt, odată ce „oriunde te-ai duce" e moartea. „Am înfrânt toate bătăliile", murmura el şi acest murmur ne duce cu gândul la Bacovia, care afirma într-o poezie: „Mi-am realizat toate profeţiile, sunt fericit, pot să mor...".

Conştientizându-şi înfrângerile, Lucian Vasilescu îşi „savurează" victoria „răstignit cu fața în jos, la poalele unui destin prea îndepărtat", ce se conturează undeva, în zare, ca o fata morgana menită să-l inducă în eroare: „şi ce frumos ar fi putut să fie", şopteşte poetul, întorcându-se victorios de pe o parte pe alta: „Ce? Visul? Realitatea? Poate şi una şi alta." Singura condiție ar fi fost aceea ca poetul să fi mers până la capătul drumului, pentru a-şi contempla parcursul, însă el a preferat să îl contemple dintr-un punct cețos, din care ochiul nu percepe decât praful ce se ridică spre cer. De prea multă aşteptare: „Pe față port acum pecetea asfaltului crăpat", astfel încât „în felul acesta am izbutit să încep încă o zi pierdută. magistral. întinsă de la un capăt la altul pe un pat de spital. încă de dimineață./ când mi se pun perfuzii ca să-mi fie greață. // de pe peretele din față, spre răsărit, îmi zâmbeşte acelaşi chip ponosit/.../ mi s-a spus că el este calea, că doar el ştie drumul. dar el stă şi se uită la mine şi doar îşi scutură, din când în când, de la țigară, scrumul./ pe fața de masă. apoi îşi toarnă vin în pahar. şi-mi dă de înțeles că orice aş face ar fi în zadar. // mi s-a spus că el e cuvântul, dar nu-l aud. mi s-a spus ca el e lumina./ dar nu se poate vedea din colțul vieții mele verde cum e fierea, amară şi rea. în felul acesta începe încă o zi pierdută. în care tot ce fac e să respir...".

Poetul „blazat şi uşor taciturn îşi descoperă sensibilitatea" (Nichita Danilor), sensibilitate care se dovedeşte a fi una dureroasă, după ce „poeții generației '80 şi-au transplantat inimi de hârtie şi şi-au injectat cerneală în vene"[4]. Dacă volume precum *Evenimentul zilei*, 1995, *Ingineria poemului de dragoste*, 1996, *Sanatoriul de boli discrete*, 1996, au atras de la început atenția şi au fost premiate datorită dramatismului, a tensiunii ontologice care putea fi sesizată dincolo de o gesticulație de carnaval, în cuprinsul lor existând şi unele spații ale unei poezii minore, dezarticulate, lipsite de fior liric autentic,

[3] Ibidem.
[4] Alex. Ştefănescu, *Poezie fără frontiere*: *Poezie şi rugăciune*, în „România literară", Bucureşti, nr. 29, 2000, disponibil la http://www.romlit.ro/poezie_fr_frontiere, accesat la 12.12.2012.

cartea *Spirt. Muzeul întâmplărilor de ceară*, produce o impresie puternică, prin intensitatea calmă a trăirilor: „nimic din ceea ce este lumesc nu îl poate perturba şi nu îl iluzionează”[5], în volutele unei imaginaţii din care nu lipsesc volutele onirismului: „Am născocit un cuvânt de forma trupului tău. Apoi altul./ Şi încă unul. Frumoase, de nerostit, într-o limbă nouă,/ bogată şi moartă. Unul câte unul./ Dar cuvântul ce-l căutam inimii mele tot nu se-arată./ Aşteaptă - răgazul scurt al vieţii nu e de-ajuns./ Ai moartea înainte pentru a spune ce ai de spus.” *Spirt. Despărţirea vieţii în silabe*

Versul pe care Alex. Ştefănescu îl vede ca un posibil motto al acestui volum este: „Ai moartea înainte pentru a spune ce ai de spus”[6]. Acest poem de dragoste este străbătut de un sentiment al sacrului, cristalizat sub forma unei rugăciuni: „Vino şi spune sufletului meu: Eu sunt mântuirea ta!/ N-a mai rămas nimic sănătos în carnea mea;/ nu mai este nici o vlagă în oasele mele./ Rănile-mi miroasă greu şi sunt pline de coptură!/ Sunt gârbovit, peste măsură de istovit;/ toată ziua umblu plin de întristare!/ Căci o durere arzătoare îmi mistuie măruntaiele/ şi n-a mai rămas nimic sănătos în mine!”. Cititorul devine, astfel, asemenea unui preot în faţa confesiunilor poetului: „poemele purtând cu ele o umbră mistică; există episoade când poetul este cuprins de deliciile disperării; poemul părând a fi rostit de un om istovit şi care se încheie cu o glumă literară făcută în treacăt, o ultimă tresărire a spiritului ludic”[7]. În fluxul poematic al trăirilor, se produce o juxtapunere de stări contradictorii, de lumini şi umbre, de real şi halucinatoriu „Poate că ar fi trebuit să trăiesc în alt fel, să spun/ alte cuvinte. Acum e târziu - înapoi este tot şi atât de puţin/ înainte. A fost o vreme frumoasă, aş spune,/ a fost un foc ce s-a preschimbat în tăciune./ îngăduie-mi încă puţine cuvinte să închei măcar/ ce-mi aduc aminte./ Linişte, de jur-împrejur. Lumină de la stele fără abajur./ Umbre, umblând încolo şi-ncoace./ Voci întrebând: nu mai vine odată, ce face?/ I-a mai aruncat câteva cuvinte, de milă./ Nu vă uitaţi că vi s-ar face silă. E-o zdreanţă./ O ce?/ Zdreanţă!// Cel cu ochii de faianţă.” Ecoul poemului fiind: „Răspunde-mi când strig, Dumnezeul neprihănirii mele,/ scoate-mă la loc larg, căci sunt la strâmtoare! Ai milă de mine, căci mă ofilesc!/ Vindecă-mă, căci îmi tremură oasele!/ Sufletul mi-i îngrozit de tot. întoarce-Te, izbăveşte-mă!”

Alex. Ştefănescu îl vede, pe drept cuvânt, pe Lucian Vasilescu ca pe un „poet capabil să se elibereze de orice influenţă şi să renunţe la orice frivolitate, cu scopul de a deveni un poet auster şi meditativ, un poet ale cărui versuri au o rezonanţă gravă, asemenea unui sunet de clopot, în sufletul cititorului”[8].

Nocturn şi diurn creativ

Volumul *Confort 2 îmbunătăţit*[9] este coerent şi unitar ca alcătuire, unitatea cărţii constând în cele trei cicluri incluse, ce configurează un fel de *concordia discors*[10]. În aparenţă nepoetice, textele ciclului median sunt proze fascinante: „Trebuie neapărat să fac

[5] Ibidem.
[6] Ibidem.
[7] Ibidem.
[8] Ibidem.
[9] Lucian Vasilescu, Ioan Es. Pop, *Confort 2 îmbunătăţit*, Editura Redacţia Publicaţiilor pentru Străinătate, Bucureşti, 2004.
[10] Dan Bogdan Hanu, *Nocturne şi diurne la patru mâini şi între patru ochi*, disponibil la http://convorbiri-literare.dntis.ro/HANUiun5.htm, accesat la 10.03.2013.

asta" e un fel de *aide-memoire* completat cu fapte diverse, din categoria înşelătoare a banalului, a lucrurilor peste care se trece uşor, textele sunt fragmente rătăcite, împrăştiate, strălucind stins în *underground* -ul anomic al oricărei zile, pe de altă parte în realitate sunt breşe revelatorii spre faţa nefardată a lumii, paragrafe care vertebrează şi configurează formele verbului *a fi*. Poezia apare în stare pură, însoţind o experienţă sau alta de viaţă, o stare precipitată a lucrurilor, o stare persistentă în urma vacarmului, a balansului exceselor şi absenţelor care revelează feţele unei cotidianităţi structurată schizoid. În acest insolit „miez al cărţii, predomină devoţiunea faţă de tot ceea ce se menţine, cu o încăpăţânare salutară, în sfera celor importante şi, destul de rar, în aceea a urgenţelor; urgenţe care respectă mai mult un algoritm subconştient, solicitând prin urmare un efort de extragere din bulboanele contextului inerţial pentru a fi scos la lumină"[11]. Pe de o parte, Ioan Es. Pop parcurge un proces prin care lucrurile se încarcă de materialitate, se reifică şi se închid în sinea lor claustrantă, în timp ce Divinitatea este redusă, la rândul ei, la o materialitate continuă, compactă: „de la lumină în sus, lucrurile devin tot mai grele/ (...)/ marea greutate e chiar uşorul, sau nu materia e grea, ci lumina care o apasă." Lumina, ca simbol al divinităţii, capătă consistenţă şi legitimează definitiv criza credinţei, a confesiunii în fibra ei etică, fluidizantă, primenitoare pentru subiectul tensionat, captiv al unei condiţii reflexiv-imaginative precare.

Pe de altă parte, scriitura lui Lucian Vasilescu evoluează cu gravitate şi siguranţă de sine într-un gest similidemiurgic de întemeiere a unei lumi posibile, cuvintele sale învestind cu accente ale sublimităţii o lume imponderabilă: „Ce hârtie frumoasă, ce dreptunghi alb, desăvârşit, pe unde te-am căutat de la început la sfârşit. De la cer la pământ. Zi după zi, cuvânt de cuvânt." La Lucian Vasilescu, cuvintele instaurează un fel de magie a onticului şi a complementarităţilor care îl dispută, dezvăluind o tentaţie a cuprinderii totalităţii: „Cu preţul ochilor am cumpărat lumina. Cu preţul cuvintelor mângâiere. Cu preţul gurii am cumpărat liniştea pe care o ascult în tăcere.// (...)// (...) cu preţul vieţii mi-am arvunit o moarte, pe care o trăiesc noapte de noapte. Îmbrăţişez pe Dumnezeul meu şi tremuram de frică. Aş face o minune, îmi spune, una mică./ Ne strângem în braţe şi încercăm, din toate puterile, să uităm". Ioan Es. Pop se lasă, în schimb, tutelat de acel „soare negru al melancoliei saturniene", desfăşurându-şi frazarea imagistică într-un regim dionisiac al scriiturii şi simţirii: „văd mai degrabă carnea neluminoasă.// iar când carnea va orbi, au să vadă/ şi lumina cărnoasă din pricina căreia putrezim."

Dacă Lucian Vasilescu coboară mereu, aproape imperceptibil însă, în bolgiile cotidianului, Ioan Es. Pop urcă, cu destule dificultăţi şi ezitări, înspre o metarealitate, abia întrezărită: „un somn uluitor pe valea oltului/ şi o morga-n sibiu, unde-am auzit că nu sunt muşte/ şi de unde aş putea fi dus cu ambulanţa/ până-n maramu'." Aici, biograficul şi poeticul se intersectează: „În bipolaritatea ori măcar ambivalenţa sa, biograficul concentrează liniile de forţă ale unor viziuni thanatofore, stenografiate spasmodic"[12], iar viziunea ar strălimpezi irizaţii ale thanaticului „să scadă viaţa ca să scad din moarte./ greul a-nceput de mult, dar uşorul/ se-ncăpăţânează să-ntârzie./ eşti când pe ce să fii, când pe ce să nu fii./ aceasta este moartea vie". Alteori, poetul pune în scenă rememorări extatice, grele

[11] Ibidem.
[12] Ibidem.

de sens: „Plăteam pentru fiecare dans cu pielea, cu carnea, cu ochii. Lumină n-am mai văzut, de atunci, niciodată. Şi mâna când am întins am atins doar o umbră boantă, ciudată. Duhul cel Sfânt dansa pentru mine, la mine la masă. Şi noapte nu a mai fost fiindcă ziua nu mai fusese demult şi viaţa nu mai era fiindcă moartea însăşi cânta. (...)/ Până unde tot ce era de sfârşit se sfârşea. Şi tot ce era de-nceput începea".

Pendularea între o metarealitate amorsată de resorturile imaginarului oniric, simptomele sinelui şi materialitate se realizează prin apelul la o stare de comprehensiune maximă faţă de miracolul vieţuirii. Ambii poeţi „redescoperă şi revizitează, cu o stringenţă a umilităţii asumate şi valorificată ca *epoche,* în ceva care îi desface de reprezentările prefabricate, artificioase, mereu datoare obiectivărilor apriorice, preluate, mai mult sau mai puţin, în conformitate cu canoanele instituite conjunctural"[13], ei degajând continuu orizontul percepţiei, al ordinii intranzitive şi recompunând o imagine a lumii traversată de aromele transcendenţei: „pe atunci mi se năzăreau balauri, diverse jivine şi locomotive cu aburi", rememorarea unei lumi pierdute şi regăsite făcând posibil un posibil dialog cu meditaţia platoniciană, „anamneza devenind superpozabilă cu o versiune a istoriei fiinţei"[14], transcendenţa fiind, de altfel, situată într-un plan antropomorfic: „Dumnezeu mai este pentru că mi-l aduc aminte: se făcea tot mai mic şi mai mic, înghiţit de asfalt şi cuvinte", astfel încât, absorbită în text, transparenţa se converteşte în resursă generatoare a ficţiunii onirice.

Lentoarea care năpădeşte uneori articulaţiile şi ligamentele discursului, neutralizându-i reţeaua nervoasă în punctele sale nodale, marchează epifania textului ca obiect ontologic, revizitabil pe traiectul restituirii autorului sau la finele experienţei acumulate-epuizate. Textul este doar transcris, *el* a fost deja asumat, trăit, fenomenalitatea este transgresată prin relieful extatic, convulsionat, al limbajului: „Ai intrat pe uşa pe care se iese nu-i nimic, aşa fac toţi./ Dar tu te-ai întors iar pentru asta o să-ţi toarcem un giulgiu frumos.// Mulţumesc, am răspuns. Eram obosit, eram norocos. (...) cam asta-i tot ce mai rămâne după: / un sac din care spaimele s-au dus/ (...)/ şi nimeni care să mai şadă sus şi/ Toate oglinzile în care m-am oglindit, chiar şi din întâmplare, au fost înrămate şi spânzurate-n altare./ Sunt eu./ Eu sunt bunul Dumnezeu, tăcerea se întinde, se desfăşoară deplină, iar taina rămâne intactă". Multiplicarea imaginii eului reprezintă un refuz al alterităţii, textul reflectându-se în propria sa structură: „Mâine, la o vreme oarecare, voi porunci închiderea cuvintelor în dicţionare. Le voi alinia elegant, pentru apelul de seară, pentru o delicată execuţie sumară." În *Val-deale,* diferenţele stilistice se atenuează, în ciuda unei atracţii spre imaginile grele, coşmareşti: „boii au tras la bar şi-au întrebat: al nostru e cumva/ pe-aici? pe bulevardul pache, fost republicii, nu mai/ trecuseră boi de o sută de ani. nu-i, a zis barmanul,/ dar dacă vreţi o vodcă şi plătiţi cum plătea,/ intraţi şi beţi-vă băutura în pace,/ da-i musai să-l duceţi, o să apară el de undeva", iar simţurile sunt amplificate sinestezic: „am izbândit. oamenii-şi feresc privirea când mă-ntâlnesc. până şi soarele mi-a luat umbra înapoi, mă scurg prin rigolă, ca un noroi./ când îmi aud paşii, îmi trag de sub picioare străzile. din văzduh, păsările, contenind din cântat, mă înveşmântează, grijulii, în rahat./ (...)/ acum, peste mine nici plouă, nici ninge. pe mine când cade lumina, se stinge."

[13] Ibidem.
[14] Ibidem.

În aceste versuri, parfumul thanatic este şi mai pregnant, poemele deviind spre un fel de exerciții de exorcizare a obsesiei morții, într-o lume ajunsă în preajma extincției: „aici, în niciunde, veştile sunt rare şi ținute la mare preț. astăzi, aici doar bate vântul. învârtind împrejurul meu, an după an, rotundul, pământul, sau, de cealaltă parte: eşti deja mort/ şi nu mai poți muri. eşti şi viu, dar nu mai poți trăi". Iluminările alternează cu palorile apocaliptice, iar conştiința e invadată de dileme: „am stat aşa, în tăcere, privindu-l în ochi pe dumnezeu. am tăcut împreună, ca doi buni prieteni. (...) între noi se mişcă aerul într-un asemenea fel încât nu se lasă auzit de urechile oamenilor./ între noi vibra aerul ca la un cutremur devastator, imperceptibil. /şi, în clipa aceea, gândacii mei de bucătărie s-au prăbuşit, definitiv, în genunchi şi da, am o şapcă jalnică (...)// seara o dau jos şi pe margini rămâne o dâră gălbuie/ să fie asta aura? sau e doar amestecul/ de frică şi fosfor ieşite prin transpirație?/ ce mă fac? mor sau ba? cine decide, eu sau eu?/ voi fi iarăşi mic şi voi ucide, nu-i aşa?".

Acest ultim ciclu al volumului este străbătut de unitatea şi fluența viziunilor, care rezultă tocmai din contrastul între eu şi decorul mundan, căci „a participa la un *theatrum mundi,* a te înscrie pe volutele convențiilor, este mult mai lesne şi profitabil totodată, decât a te înhăma şi înfățişa în limitele propriei naturi; adiacența aceasta ineluctabilă naşte monştri; ori, în cazurile softiste, flash-uri de sinceritate metapoetică, degrabă oxidate în capitulări de uz comun: aceasta nu este altceva decât un pretext pentru un text"[15], sau, cum scrie poetul: „este drept, viața mă strânge în brațe din ce în ce mai tare. dar nu e a mea. o trăiesc doar din întâmplare. făcea trotuarul; era ieftină, era de vînzare".

Dualitatea poetizare-depoetizare

Lucian Vasilescu este perceput ca având o natură lirică dificil de încadrat în vreun model categorial, chiar dacă „gesturile", toposurile, atitudinile şi felul său de a scrie pot fi inventariate, înregistrate dar şi descrise cu mai multă rigoare analitică, astfel încât „cititorul rămâne uneori cu senzația că esența poeziei, mecanismul şi structura ei inefabilă îi scapă, sustrăgându-se intenției şi atenției sale critice"[16]. Se observă că opțiunile poetului se orientează spre un lirism depersonalizant, în ciuda referințelor autobiografice abundente, existând, tot timpul, o distanță, un decalaj, un hiatus între „gestul" trăit şi cel fixat în poem, distanța şi hiatusul ficționalizării, elocvența trucată a „poetizării".

În poemele lui Vasilescu se revelează o dualitate şi ambiguitate între poetizare şi depoetizare, în măsura în care „poetul se ocupă de re-scrierea realității prozaice, a derizoriului cotidian, în timp ce se dedă de-construirii, detabuizării miturilor poetice consacrate; din acest motiv timbrul personal va suferi o estompare a dimensiunilor şi a accentelor, în beneficiul unei reprezentări de o senzorialitate torențială a realității, de unde poetul parcă ar dori să extragă maximum de detalii, impresii dar şi de imprevizibil"[17]. Un asemenea exemplu îl găsim într-un fragment din *Poem deja scris*: „camera mea are patru pereți podea un tavan eu/ sunt înăuntrul ei prind cuvinte din zbor/ le rup aripioarele țopăie prin odaie apoi le strivesc/ rămân urme scârboase alambicul frumosului da/ acum stau pe scaun mâinile la spate zdravăn legate ascult/ cum dincolo de peretele stâng inima/ pompează

[15] Ibidem.
[16] Iulian Boldea, *Poeți români postmoderni*, Editura Ardealul, Târgu-Mureş, 2006, p. 240.
[17] Ibidem, p.241.

prin fierul beton complicitatea duplicitatea vieții în comun/ vecinul îşi construieşte o piramidă a lui keops din chibrituri brăila/ l-au dat la televizor stacojiu transpirat gâfâia de plăcere/ nevastă-sa-i făcuse plăcintă cu mere/ chiar i-a adus aminte că-i spusese demult înainte aşa/ te iubesc roşise stinsese lumina apoi trebuie s-o ia/ acum era cineva/ cumpărase toate chibriturile din oraş pentru/ grădini suspendate turnuri din pisa podul londrei canal grande/ notre dame arhitectura absurdului/ la scară unu la unu băteam din palme putea fi frumos/ la sfârşit şi-ar fi tăiat din fericire venele".

La nivelul construcției imaginii se poate descifra o anume „tendință a poetului de a unifica extremele: derizoriul şi solemnitatea, sublimul şi grotescul, principiul plăcerii alături de principiul realității, aceşti termeni regăsindu-se cu aparentă lipsă de efort în spațiul poemului"[18]. Pe de altă parte, percepția erotică sau erotizantă a realității, învesteşte obiecte ale derizoriului cu o anumită deschidere simbolică, iar impresia de „înscenare" amplifică dramatismul relativizant, ironic şi în acelaşi timp parodic al versurilor; refuzul solemnității, respingerea atitudinii grave, oraculare au drept efect un plus de naturalețe şi ludic, însoțite de accente onirice. Se observă desolemnizarea cu consecințe depersonalizante alături de un autoportret liric parodic, şi anume: *Poemul formular*. Aici se poate observa „apelul la formulele standard, la mecanica limbajului administrativ, care sporeşte senzația de absurd, de existență dezontologizată, redusă la datele reificării, ale automatismelor groteşti"[19].

Există un raport strâns, de o directă proporționalitate în poemele lui Vasilescu, între „abundența luxuriantă a obiectelor şi precaritatea ontologică a lumii; iar pe măsură ce acumulează mai multe detalii, dimensiuni dar şi aspecte, realul devine mai pauper în semnificații şi transparență simbolică. Din acest motiv demersul poetului este reprezentat prin înregistrarea abundenței senzoriale a lumii pe de o parte şi prin re-scrierea realului, prin atribuirea realității desemantizate a unui înțeles propriu pe de altă parte. Dacă lirica poetului se detaşează prin impresia de sfidare a cotidianului, prin descompunerea minuțioasă a detaliilor, atunci poemul se află în mijlocul acestei scormoniri, având drept scop transformarea în alegoric"[20]. Pe de altă parte, sensul poetic va fi învingător în urma confruntării realității imediate cu proiecția ei pe retina poetului, demontarea detaliilor având drept element de susținere sugestia.

Poezia lui Lucian Vasilescu traduce în vers două atitudini complementare: „în primul rând o atitudine de refuz a unei existențe obiectualizate cu un destin care se scrie pe sine cu un apetit referențial, şi în al doilea rând, o recuperare a sensurilor ce transcend lumea dezafectată, încercându-se o reînvestire simbolică a lucrurilor"[21]. Această dualitate de atitudine înglobează „demitizarea şi sugestia simbolică, deriziunea şi suavitatea; de aici se nasc versuri care duc la absurd evidențele realității; însă în acelaşi timp beneficiază de o transparență prin care se ghicesc resursele purificatoare ale simbolicului transfigurator"[22]. În *Sanatoriul de boli discrete* există un poem în care această tensiune între realitate şi idealitate se transpune în versuri ironice, având conotații onirice, cu un simț viu al dedublării afective: „Ce-i viața – zise unul – o maşină, iar Dumnezeu lucrează la pompa de

[18] Ibidem.
[19] Ibidem.
[20] Ibidem, p.242.
[21] Ibidem.
[22] Ibidem.

benzină. Eu primisem în dar o tristeţe luxoasă, decapotabilă şi făceam cu ea ture. Primise în dar o tristeţe luxoasă, decapotabilă şi făcea cu ea ture prin oraş. Era un oraş pliant, rabatabil, un fel de oraş de voiaj. Adică se urca în tristeţea aia luxoasă, decapotabilă, trecea pe la pompă, îi făcea Dumnezeu plinul, dădea drumul la muzică şi pornea pe viaţă în jos, pe un mal frumos, ia auzi-l cum trece şi pe toţi întrece. Şi nu se oprea decât de găsea un loc potrivit, un loc nimerit (...)".

Iulian Boldea observă la Lucian Vasilescu „înscrierea unei existenţe prozaice, derizorii în spaţiul poemului, ceea ce îi conferă lumii identitate, legitimitate alături de o legitimitate ontologică; versurile sale mărturisind o adevărată obsesie a transcrierii, prin intermediul unui efort de a oglindi lumea, de a-i reda cu un efort mimetic toate articulaţiile; poemul se va ontologiza astfel, căpătând conformaţia realului"[23]: „Nu se poate scrie nimic. Abia de se poate transcrie". Există în această poezie o clară opoziţie real – ideal care îşi găseşte rezolvarea în gestul salvator al transcrierii: „E toamnă. Frunzele cad sub adierea vântului rece. Cuvintele cad odată cu ele. Nouă nu ne rămâne decât să transcriem. Nimeni nu ne crede că nu le-am scris noi, că doar le-am transcris. Nimeni nu crede că realitatea pură este mai mult decât ceea ce se vede cu ochiul şi se pipăie cu mâna. Nimeni nu crede că trupurile noastre fermecate sunt alcătuite din cea mai pură realitate. Nimeni nu crede că Dumnezeu însuşi nu este altceva decât cea mai pură realitate. A tuturor trupurilor noastre fermecate."

Obsesia transcrierii este exemplificată de ecourile intertextuale, căci, în ciuda expresivităţii lor ludic-parodice, trecutul se înscrie în prezent, lumea este transcrisă în poem, iar eul se regăseşte în materialitatea realităţii. Revelaţiile eului sunt expuse cu o neutralitate studiată, iar experimentalismul versurilor, expunerile metapoetice reprezintă tot atâtea mărturii ale lucidităţii unui poet ludic, sunt dovezi ale eului liric constrâns să îşi ficţionalizeze trăirile, să se înstrăineze mereu de sine. Există „o radicalitate a viziunii poetice întrezărită în versurile lui Vasilescu, de aici traduce nu doar un gest al negaţiei iconoclaste a unui real pauper moral, ci şi un gest de «iluminare» ontică; el este mereu relativizat de impulsul parodic şi ironic. Lucian Vasilescu este văzut ca un poet de o certă anvergură şi autenticitate, născut şi nu făcut, în ciuda textualismului, a metapoeziei şi a lucidităţii «transcrierii» propriilor obsesii"[24].

Bibliografie

Boldea, Iulian, *Poeţi români postmoderni*, Editura Ardealul, Târgu-Mureş, 2006.
Hanu, Dan Bogdan, *Nocturne şi diurne la patru mâini şi între patru ochi*, disponibil la http://convorbiri-literare.dntis.ro/HANUiun5.htm.
Pop, Dan, *Sanatoriul de boli discrete al lui Lucian Vasilescu*, 1. 07. 2009, disponibil la http://www.ziaruldeiasi.ro/.
Ştefănescu, Alex., *Poezie fără frontiere*: *Poezie şi rugăciune*, în „România literară", Bucureşti, nr. 29, 2000, disponibil la http://www.romlit.ro/poezie_fr_frontiere.

[23] Ibidem, p. 243.
[24] Ibidem.

Vasilescu, Lucian, Pop, Ioan Es., *Confort 2 îmbunătățit*, Editura Redacția Publicațiilor pentru Străinătate, Bucureşti, 2004.

ROMANIAN MASS LITERATURE – ROMANCES: HOW TO SEDUCE THE INTERWAR READER

Bianca-Simona VENTE, PhD Candidate, University of Oradea

Abstract: My paper, named Romanian Mass Literature – romances: how to seduce the interwar reader, is concerned with the romances written in the interwar period, that succeeded in winning the readers' attention, representing, at the same time, one of the first marks of the mass culture, introduced in our literature through a large amount of literary imitations and through borrowing the French and English cultural system (especially in the newspapers' field).
First of all, it presents the socio-economical-literary context that configured the interwar literature in Romania, describing the opposition between high literature and low literature, the way this was built, how the French romance is adapted to our view over love and the institution of marriage, producing an oscillation between tradition and rule-free relationships.
Secondly, the paper focalizes on the fact that the biggest of the interwar Romanian literary market is formed of women, having enough economical means to get the entertainment the need. The feuilleton novel, that appeared in newspapers, imitating the English and French style, offers them the fun, the adventure, the love they are seeking.
Furthermore, we're trying to briefly analyze the main bestsellers of that period, underlining the features that make them to be so loved by the public, not forgetting, also, to present the beloved Romanian authors that represented the peek of Romanian mass literature writing during that time, as Cella Serghi or Ionel Teodoreanu.
In conclusion, we can notice the fact that the Romanian interwar romance has a very diverse content, distinguishing itself through the never-ending oscillation between love's chaos and the peace of the traditional couple, maintaining, in the same time, the presence of intense drama, that keeps the reader captivated.

Keywords: mass literature, love, literary market, sensational writing, imitation.

Motivul pentru care am ales perioada interbelică ca interval de analiză literară a literaturii române de consum este faptul că această perioadă este una de plină dezvoltare a literaturii noastre, în general, dar şi de ilustrare a unui contact permisiv cu literaturile străine, ceea ce duce la o influenţă nemijlocită a acestora asupra modului român de a scrie literatura vremii şi de a se alinia cu tendinţele europene.Nu mai departe, acest moment literar vine în urma unei perioade paşoptiste, în urma căreia s-a produs o diseminare a valorilor europene importate, scrierile autohtone părăsind statutul de simple imitaţii ale acestora

Observăm astăzi o nouă schimbare în aspectul literaturii de consum în direcţia acceptării acestei literaturi ca fenomen conştient si integrant în sfera literară actuală. Problema literaturii minore cunoaşte, în spaţiul autohton, o mare atenţie, mai ales în acea perioadă interbelică. Noţiunea de minor capătă, în context cultural românesc, nuanţe legate nu doar de literatura de consum, de *senzaţie*, ci şi de inferioritatea resimţită prin comparaţia culturii noastre cu alte

culturi. Această problemă, conştientizată cu precădere în perioada interbelică, este o continuă pendulare între rural/citadin, lume folclorică/lume cultă.

În perioada interbelică, Lucian Blaga încearcă să modifice accepţiunea de minor asociind-o cu o ,,copilărie'' spirituală eternă[1]. Conectarea conceptului de cultură minoră la universul rural, cu nostalgiile aferente, este o reminiscenţă a romantismului. Interbelicii se plasează pe două baricade, încercând să lărgească orizontul culturii autohtone : Lucian Blaga pledând pentru mioritism, pe când Noica, Cioran şi Ionesco fug de literatura provincială, pe care o neagă vehement, promovând o literatură internaţională, *deschisă* şi spre o existenţă conceptuală alternativă. Complexul pe care îl avea literatura română, respectiv cultura română, din cauza faptului că era considerată o cultură minoră în comparaţie cu altele se repercutează asupra configuraţiei textelor, mulţi raportându-se la scriitori străini pentru a-şi concepe operele cum e, de pildă, Cella Serghi ce trimite, deseori, prin romane, la Françoise Sagan.

Paradoxală este încercarea scriitorilor şi a oamenilor de cultură interbelici de-a ridica nivelul literaturii române la *universalitatea* literaturii europene, în acelaşi timp respingând literatura de consum a cărei trăsătură de bază este chiar accesibilitatea, caracterul universal. Scriitorii minori, denumiţi *scriitori monodişti* de Vladimir Streinu, sunt contestaţi, expulzaţi din cercul strâmt al literaturii înalte.

Cazul cel mai cunoscut este al controversatului Cezar Petrescu pe care George Călinescu, cu normele sale valorice stricte (avute înainte de Al Doilea Război Mondial), îl desfiinţează, plasându-l la coada literaţilor interbelici, exprimând un clar dispreţ faţă de cei care promovează literatura foileton, *roz,* de budoar, *de senzaţie* etc.

Elitismul duce la o repingere făţişă a romanului popular, gustat de popor şi prezent mai ales pe calea influenţei franceze. Pe de altă parte, Eugen Lovinescu, mentorul Cellei Serghi, nu are o atitudine aşa de restrictivă faţă de acest tip de literatură, sprijinind scriitoarea în direcţia redactării mai multor romane. Literatura de consum a fost mereu asociată cu specia romanului, deoarece ea este o literatură a acţiunii, a faptelor, a întâmplărilor, care domină romanul, în genere cel realist. Cu toate acestea, literatura de consum a fost omniprezentă dacă nu în spaţiul literar interbelic, măcar în cel paraliterar, ca o mai puţin asumată literatură de cotlon, marginală. Acest tip de literatură era catalogat de Paul Zarifopol drept *literatură roz ,* ,,o artă pentru inimă (…) ce serveşte ca distracţie, şi chiar ca diversiune, în jurul mesei de ceai, serveşte ca repertoriu de aluzii pentru flirt, serveşte ca propagandă de idei politic sau social interesante.”[2]

Observăm aici că acest critic se referă mai ales la arta destinată publicului feminin, iar în domeniul literar, la literatura foileton. Literatura feminină, din cadrul literaturii de consum, ce înfloreşte la noi în perioada interbelică, dezvoltată pe latura romantico-erotică, se articulează pe dimensiunea relaţiilor cu sexul opus, ducând la formarea opiniei conform căreia ,, cultura feminină conţine cunoştinţe şi informaţie pe care femeile le asimilează în virtutea unor motivaţii care au în centru figura bărbatului.”[3]

Arhitecte ale literaturii feminine (de consum) precum Lucia Demetrius sau Cella Serghi, deşi îşi focalizează cărţile pe relaţiile dintre sexe, nu par a se limita doar la acestea ca în cazul unor veterane din străinătate ale volumelor romantico-erotice cum ar fi Sandra Brown.

[1] Adrian Marino, op.cit., p. 180
[2] Paul Zarifopol, *Eseuri*, art. *Arta şi publicul,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1988
[3] Aurora Liiceanu, art. *Femeia şi leopardul,* în *Dilema*, dosarul *Cultura de masă,* 163, IV, 23-29 februarie, 1996, p.8

Romanul de dragoste, urmaş vrednic al romanului foileton, se bucură, la noi, de o mare răspândire în perioada interbelică, dar şi înainte prin Dimitrie Bolintineanu, de pildă, cu romanele *Elena* şi *Manoil,* de inspiraţie franceză. O nuanţă a romanului nostru de dragoste este şi biografia romanţată, exemplificată prin scrierile *Mite* şi *Bălăuca,* ale lui Eugen Lovinescu. Între cele două războaie, literatura noastră de consum este ilustrată mai ales prin romanul de dragoste, cel de aventuri şi cel pentru copii şi tineret. *

Un alt eveniment marcant în evoluţia literaturii române de consum rămâne apariţia, în 1895, a colecţiei *Biblioteca pentru toţi,* iniţiată de Caragiale, Delavrancea şi Vlahuţă sau de Dumitru Stăncescu (după alte păreri), din dorinţa de a a crea o serie de cărţi bune, frumoase şi ieftine pentru popor, omul de rând. Această colecţie venea în întâmpinarea modelului german constituit în seria de cărţi *Universal Reklam Bibliotheck,* apărută în Leipzig. Primul volum publicat a fost unul ce cuprindea basmele lui Andersen, ce-a reprezentat imediat un bestseller al acelei perioade, fiind vândut într-un număr mare de exemplare. Despre această colecţie, rezistentă în timp, a cărei apariţie nu a fost împiedicată nici măcar de cele două războaie, Z. Ornea afirmă că ,,este (…) cea mai veche colecţie populară de acest fel din Europa şi din lume."[4] Continuată şi astăzi sub forma colecţiei apărute la Jurnalul Naţional, aflat sub tutela lui Marius Tucă, *Biblioteca pentru toţi,* într-o formă modificată (trustul Intact Media Group neachiziţionând marca originală a seriei) a depăşit deja pragul de 150 de volume, începând cu literatura română şi ajungând acum la cea universală.

Triumful romanului în perioada interbelică, ca specie reprezentativă pentru acest moment literar, este demonstrat, în primul rând, de cantitatea remarcabilă în care acesta a fost scris, publicat şi cumpărat şi cu atât mai mult de fascinaţia pe care-o exercita asupra cititorului de rând. Această fascinaţie nu a rămas nesesizată de oamenii de cultură ai vremii care au speculat avantajele publicării romanelor, în virtutea unor viitoare avantaje materiale. De exemplu, Pamfil Şeicaru, fondatorul ziarului ,,Curentul", un cotidian important al perioadei interbelice, a sesizat apetenţa publicului pentru roman, dezvoltând colecţia de romane a acestei publicaţii care este inaugurată prin publicarea volumului *Greta Garbo,* de Cezar Petrescu.

El este cel care, scriind prefaţa la aceast volum, circumscrie problematica romanului în perioada interbelică.,,Fireşte, în evoluţia normală a literaturii, noi am sosit mai târziu. Şi nici n-am căutat să mergem prea repede. În vreme ce romanul francez, rus, englez, scandinav, italian parcurgea diversele etape de la romantism la realism, la naturalism, la psihologism, la simbolism şi la romanul cu vădite teze sociale, abia ne puteam înfăţişa istoricului literar cu un singur roman autentic, *Ciocoii vechi şi noi* al lui Nicolae Filimon, cu romanele de modeste dimensiuni ale lui Duiliu Zamfirescu şi cu vreo câteva romane istorice.(…) Şi neaşteptat, după război, în vreme ce cronicarii literari ai occidentului, confundând o criză de creştere cu una de decadenţă, anunţau moartea romanului; noi, cei sosiţi mai târziu, cuceream etapele pierdute. A fost, pentru literatura românească, epoca de naştere şi maturizare a romanului.(…) În zece ani, romancierii noştri au recuperat un veac pierdut."[5] Perioada interbelică este perioada sincronizării, a dezvoltării economico-culturale a României, când ,,literatura română atinge un nivel european."[6]

---

[4] Z. Ornea, art. *Biblioteca pentru toţi,* în *Dilema,* dosarul *Cultura de masă,* 163, IV, 23-29 februarie, 1996, p.16

[5] Pamfil Şeicaru, *O colecţie şi un roman,* Prefaţă la vol. *Greta Garbo,* scris de Cezar Petrescu, Ed. Crisadi, Craiova, 1992, p. 4-5

[6] Al. Piru, *Istoria literaturii române,* Ed. „Grai şi suflet- cultura naţională", Bucureşti, 2001, p.183

El repereză capacitatea pieței literare române de-a achiziționa romane, susținând că ,,tirajul romanelor româneşti, raportat la procentul nostru de autentici intelectuali, nu stă mai prejos de tirajul celor mai răspândiți romancieri francezi, englezi sau nemți,"[7] aceste afirmații venind ca o întâmpinare la ,,criza de cititori"[8] dezbătută de unii oameni de cultură ai vremii. Nu doar atât, dar şi intuind importanța cititorului ca element-cheie al procesului literar, ziaristul dedică colecția ziarului sus-numit ,,cititorului, iubitor de romane."[9]

Realismul este cel care dictează, cu prepoderență, coordonatele romanului interbelic, această perioadă, caracterizată prin dezvoltarea gazetăriei şi a cinematografiei sau prin culturalizarea maselor, stimulând ,,preferințele publicului pentru faptele reale şi personajele adevărate" care ,, se poate constata de astfel şi în alte domenii de la marginea literaturii.'[10]Ceea ce trebuie să reținem de aici este apetența cititorului pentru fapte, acțiune, senzațional, întâmplări diverse ce şochează, ce provoacă o fisură în monotonia cotidianului.

I. Petrovici este cel care amintește, într-un articol, schimbarea cerințelor pieței literare de după război şi a producțiilor literare, evidentă prin ,, o abundentă producție de romane, cum nu aveam desigur înainte, când alături de uimitorul Filimon, mai puteam cita doar pe Duiliu Zamfirescu."[11]Un alt articol apărut spre sfârşitul perioadei interbelice consemnează o modificare a conținutului romanelor care sunt ,,povestiri senzaționale încărcate cu aventuri ieftine."[12] ,,ce apare din spirit de modă şi succese de librărie" ,,se coboară la nivelul celor mulți", ce trăiesc sub imperiul instinctelor tiranice"[13].Observăm că aceste schimbări ale dinamicii literaturii interbelice şi a pieței literare modifică atât aşteptările cititorului de la cărțile publicate, cât şi modul scriitorilor de a se raporta la aceste aşteptări. La noi, pentru prima dată, scrisul este asociat cu profitul. Masa de cititori se dezvoltă în urma culturalizării țăranilor, mulți dintre aceştia se mută la oraş pentru a lucra în industrie. Banii le asigură posibilitatea de a-şi achiziționa lucruri necesare comfortului, de a le asigura divertismentul: un bilet la cinema, accesul la un meci de fotbal sau la un concert sau un roman pe *gustul* lor.

Pe plan autohton al literaturii, în perioada interbelică coexistă trei mari tendințe, relevante în acest context: tendința modernistă (revista ,,Sburătorul" a lui Eugen Lovinescu în jurul căreia s-au format următorii scriitori: Camil Petrescu, George Călinescu, Cella Serghi, Lucia Demetrius etc.), poporanismul (revista ,,Viața românească" cu reprezentanți ca M. Sadoveanu, Jean Bart, Ionel Teodoreanu etc.) şi tradiționalismul (revista ,,Gândirea" condusă de Cezar Petrescu).

Nicolae Manolescu, în *Arca lui Noe,* divide romanul interbelic în două categorii mari: ,, acele cărți ce se adresează marelui public, format în spiritul foiletoanelor din secolul XIX"[14] şi cărțile scrise pentru elită, pentru cei care pot gusta psihologismul şi analitica romanelor moderne.

---

[7] Ibidem, p. 5
[8] Ibidem, p.5
[9] Ibidem, p.6
[10]I. Petrovici, Art. *Literatura de memorii şi călătorii* în ,,Convorbiri literare", Anul al 66-lea, Bucureşti, Ianuarie 1933, p.501
[11] I. Petrovici, op.cit., p.501-502
[12] C. Gerota, Art. *Banalizarea romanului românesc*, în *,, Convorbiri literare", LXVIII,* 1-2 Ianuarie-Februarie, 1935, p.189
[13] C. Gerota, op.cit., p.190
[14] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe – eseu despre romanul românesc*, Ed. Gramar, Bucureşti, 2006

Dragostea, sub diverse forme şi expresii, s-a aflat în mijlocul culturii şi civlizației umane din momentul în care omul a conştientizat necesitatea de a interacționa cu ceilalți indivizi din jur pentru a le atrage şi oferi afecțiunea. Nevoia de afecțiune îşi are originea în frica umană de singurătate şi în formatul structurii intrinseci a ființei umane care impune relaționarea cu ceilalți din jur ca principiu de bază în configurarea propriei identități. Omul se formează ca identitate prin relațiile pe care le are, relațiile acestuia se construiesc pe diverse zone ale afecțiunii : iubire, simpatie, respect, pasiune etc. Dominanta în spațiul afectiv, cea care coordonează ființa şi acțiunile pe care aceasta le întreprinde, este dragostea-pasiune, dragostea-romantică.

Venind în întâmpinarea nevoii umane de distracție, de împlinire pe această dimensiune, nu întotdeauna satisfăcută în rândul oamenilor, literatura de dragoste oferă cititorului surogatul de împlinire emoțională pe care acesta nu-l poate găsi, uneori, în plan real. Dezvoltându-se simultan cu evoluția literaturii, ea rămâne omniprezentă în peisajul literar, remarcându-se, incipient, în formele basmelor şi ale legendelor, iar mai târziu în iubirea cavalerească din les chansons de geste, dezvoltate mai târziu în forma romanului. Iubirea, ca temă, iar ulterior, ca gen literar denumit *romance* şi asumat ca un palier dezvoltat sub forma literaturii romantice, e prezentă de la începuturile culturale ale Occidentului sau Orientului în opere ca *O mie si una de nopți, Iliada, Odiseea.*

Dezvoltarea romanului de dragoste în secolul XIX este asociată şi cu apariția romanului-foileton (în 1836[15]), roman popular care apare treptat, episodic, într-un ziar. Modelul francez este preluat ulterior şi în alte țări, de interes pentru lucrarea de față fiind o anumită categorie a romanelor-foileton, mai precis le roman sentimentale, promovat de scriitori precum Mérouvel, Jules Mary, Georges Pradel (Emmanuel-Georges Pradier, 1840-1908), M. Morphy, P. Decourcelle, G. Ohnet, P. Sales, care reprezintă, de fapt, o combinație între ,, du drame sentimental et de l'aventure sociale mélodramatique, parfois épique, toujours attendrissante"[16]. Ne interesează prezența romanului-foileton, la început de secol XX, în spațiul cultural european, pentru a avea o perspectivă mai largă asupra influențelor contextului cultural asupra scriitorilor noştri. Mulți dintre scriitorii vizați în acest capitol şi-au făcut studiile la Paris sau, dacă nu, au avut raporturi cu literatura franceză de secol XIX sau început de secol XX.

În perioada interbelică, *Micul Paris* era dominat de cultura franceză. Acest interval dintre Cele Două Războaie, cunoscut şi drept Perioada de Aur a României, este un moment al creşterii populației, care ajunge în anul 1939 la aproape 20 000 000 de persoane şi al urbanizării accelerate care s-a datorat dezvoltării industriei şi a posibilităților de angajare pe care aceasta le oferea. Capitala, aflată în plină dezvoltare, devine un centru al dezvoltării divertismentului, dezvoltat în jurul cafenelei Capşa, al tangou-ului pasional şi al jazz-ului ce străbătea strada Lipscani. Cinematograful şi cabaretul erau doar două din plăcerile oferite de divertisment în această perioadă.

Doamnele îşi petreceau timpul liber la cumpărături pe la buticurile de pe Calea Victoriei sau la casele de modă ce importau ultimele haine de la Paris, arsenal necesar în seducerea străinilor veniți în România Mare pentru a cuceri tânăra piață economică. Hainele

[15] Denumire utilizată în momentul în care Honoré de Balzac publică în 1836 romanul *La Vieille fille* în *La Presse d'Emile* .
[16] Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, PUF (coll. *Que Sais-je ?*), Paris, 1989.

nu erau singurele arme utilizate de damele noastre interbelice pentru a epata şi a fascina publicul masculin şi nu numai. Aflate în plină efervescenţă culturală, emancipate, cu limba franceză învăţată la pension, ele gustau şi plăcerile oferite de literatura franceză. Ne focalizăm atenţia asupra cititoarelor interbelice, şi nu asupra cititorilor interbelici, deoarece este demonstrat statistic faptul că femeile sunt cele mai avide gustătoare de romane interbelice. Între Cele Două Războaie avem de-a face cu un proces accelerat de intelectualizare al femeilor. Femeile se rup de rolul tipic de casnică, poartă pantaloni, fac sport, îşi fac studiile în străinătate, cer dreptul la vot, devenind sufragete, organizează asociaţii de prote cţie a drepturilor femeii, vor chiar să înfiinţeze un partid format exclusiv feminin. Această metamorfozare a societăţii, fondată pe egalitatea de drepturi între femei şi bărbaţi, este remarcată şi de opinia publică contemporane, unul dintre ziarele vremii exprimând următoarea concluzie : ,,Acum parcă prin unele case rolurile s´au inversat cântând adesea ori găina în locul cocoşului. În orice caz, astăzi, femeea când nu porunceşte bărbatului este cel puţin egala lui având dobândite şi drepturile politice."[17]

Perioada interbelică suprinde o victorie a esteticului în dauna eticului, libertinajul în comportament şi mentalitate e acceptat, afectând viziunea tradiţională asupra rolului femeii şi asupra integrităţii căsniciei. Presa vremii, cu amalgamul ei de imagini publicitare, jonglează între a portretiza o femeie emancipată, cultivată, şi a prezenta încă o tipologie feminină, axată pe spaţiul casnic, pe gastronomie, creşterea copiilor sau frumuseţe. De pildă, revista *Domniţa*, variantă interbelică a revistelor actuale pentru femei, atrăgea cititoarelor prin reţete de frumoase, sfaturi amoroase sau articole despre concursurile de frumusete. Aceste precizări asupra dinamicii societăţii interbelice, cât şi asupra schimbărilor survenite în rândul mentalităţii, rolului şi al drepturilor deţinute de femei, sunt necesare deoarece femeile formează, în general, publicul-cititor al romanelor de dragoste, acestea fiind scrise ,, almost exclusively by women for women."[18] Ele reprezintă target-ul, grupul social pentru care sunt scrise şi publicate aceste romane.

Revenind la influenţa importantă pe care o avea cultura franceză, mai clar romanele franceze, asupra mentalităţii, civilizaţiei şi culturii române interbelice, aducem în discuţie o idee exprimată într-un articol publicat cu puţin înaintea perioadei interbelice, în care se preciza legătura dintre oamenii de cultură antebelici şi această filiaţie culturală: ,, Unii dintre noi îşi făcuseră o patrie din Franţa, mulţumită lui Ponson du Terrail şi Alexandre Dumas."[19]

Greşit ar fi să judecăm romanele noastre de dragoste după trăsăturile literaturii de consum americane. Literatura română de consum nu este una a junk food-ului, ci una a mămăligii, a vinului gustat seara târziu, în zona Odobeştilor, a iubirii de provincie, a paseismului şi idealurilor, a neîmplinirilor şi a amânării plăcerii în puternică mentalitate creştină.

Iubirea nu a fost niciodată străină de spaţiul literar român, ca, de altfel, de orice alt spaţiu literar, în general. Singura diferenţiere a portretizării temei iubirii în literatura română faţă de celelalte literaturi este asociată cu un anumit caracter tardiv al literaturii noastre, per ansamblu, o lentoare a ţinerii pasului cu Occidentul literar. Când Samuel Richardson publica

[17] Art. *Situaţia femeei la anul 1640 şi acum* în „Almanahul ziarului *Dacia"*, Bucureşti, 1922, p.123
[18] Paul Gray, op.cit.
[19] Art. *Dl.N. Iorga şi drepturile limbii româneşti. Cosmopolitismul nostru,* în ,,Convorbiri critice", Anul II, Nr. 17, 1 Noiembrie, 1908, p.680

Pamela, or Virtue Rewarded în 1740, noi eram încă fascinaţi de eul liric şi dilema lui din poezia *Într-o grădină.* Departe de noi gândul de a ironiza nivelul literaturii române din acel moment. Vrem doar să subliniem vârstele diferite ale literaturii occidentale, respectiv a literaturii autohtone, de unde derivă şi perspectivele diferite asupra tematicii iubirii şi chiar asupra literaturii de consum.

Putem delimita între două direcţii clare ale romanului de dragoste interbelic, în funcţie de spaţiul în care se desfăşoară acţiunea: romanul provincial şi romanul Capitalei. În prima categorie putem încadra majoritaea operelor lui Ionel Teodoreanu, Ovidiu Dessila, Cella Serghi, G.M.Zamfirescu, etc. În cea de-a doua categorie se înscriu unele dintre romanele lui Cezar Petrescu. Această distincţie nu o facem doar pentru a trasa nişte graniţe geografice între întâmplările petrecute în aceste volume, ci şi pentru a preciza diferite tipuri de scriere, ce acompaniază romanele analizate în această lucrare. Pe când Ionel Teodoreanu, cu lirismul său provincial, scrie metaforic, Cezar Petrescu, de pildă, deşi un poliloghist convins, nu alunecă în acele înfloriturі ale limbii şi nu-şi structurează textul pe dulcegării stilistice, el reprezentând, mai degrabă, scriitorul gazetar, ce face cronica realităţii. Ceea ce putem observa, în mod clar, este predilecţia scriitorilor interbelici pentru spaţiul citadin, factor pe care îl vom urmări, pe larg, la Cezar Petrescu.

Romanul de dragoste interbelic oscilează între aceste tendinţe, oscilaţie exprimată prin prezenţa unor viziuni diferite asupra iubirii şi asupra relaţiei de iubire. Pe când la Teodoreanu, în *Lorelei* sau la Octav Dessila, în *Iubim,* avem tradiţionalul cuplu căsătorit, prins în mirajul iubirii idilice, sacralizate prin căsătorie, la Cella Serghi identificăm o perspectivă modernă asupra poveştii de dragoste, care se desfăşoară şi în afara Stării Civile, existând ca relaţie extraconjugală. Iubirea e liberalizată, e acceptată şi în afara constrângerilor impuse de unele norme exterioare şi nu doar atât, ci aventurile, iubirile ilicite nu mai sunt urmărite ca pretext moralizator, ci sunt prezentate ca autentice poveşti de amor.

Aceste demarcaţii între romanul de dragoste paseist, patriarhal şi cel modern, ancorat în actualitate duc la segregarea masei de cititori şi la contrucţia unor tipologii distincte de personaje. Pe de o parte, avem personaje patriarhale, prinse, parcă, exponente ale trecutului şi ale valorilor tradiţionale (Lorelei, Neculai Brateş, Conul Stejărel etc.), pe de altă parte sunt personajele ce aparţin actualităţii interbelice, personaje cu o mentalitate modernă cu care cititorul interbelic se poate uşor identifica (Diana, Greta Garbo).

Moldovenismul, încărcat de paseism, de nostalgia după vremurile apuse, este gustat de marele public, fiind cultivat cu precădere de Octav Dessila şi Ionel Teodoreanu ce cuceresc lectorul (îndemnându-l şi la o moţăială literară) prin accentuarea pitorescului, prin evocarea unor timpuri apuse, prin iubiri patriarhale, binecuvântate de căminul conjugal şi ameninţate doar de exterior, de evoluţia tehnicii, de realitate.

Romanele tratate în continuare oglindeşte iubirea interbelică prin intermediul extremelor: avem cupluri căsătorite, iubiri absolute ce respectă convenţiile societăţii (de ex. Lorelei şi Catul; Neculai Brateş şi Dana;) sau iubiri ilicite, senzuale, construite pe latura erotică (de ex. Diana şi Alex). Această jonglare între vechi şi modern este explicabilă prin transfomarea care afecta societatea în perioada interbelică. Lucrurile erau în schimbare la nivel economic, prin dezvoltarea industrială, tehnic, prin invenţiile ce modificau viaţa de zi cu zi, social, prin drepturile pe care le primeau

Noțiunea de piață de carte începea să fie conştientizată, scriitorii nu scriau de amorul artei, ci pentru a-şi câştiga necesarul zilnic (de ex. Cezar Petrescu), boemul este înlocuit cu practicul, curiozitatea cititorilor era cultivată în romanele-foileton şi în literatura romantică, în general, prin senzațional, personaje exotice, noncomformiste (lesibianismul din *Fata din Zlataust),* sinuciderile ca motiv recurent (G.R.Şerban în *Donna Alba;* Catul în *Lorelei;* Bibița în *Prințesa Bibița* etc.) sau relațiile ilicite (Diana în *Pânza de păianjen)* în contrast cu iubirea casnică.

Alt element al romanelor de dragoste, ce este demn de a fi luat în seamă, este epigonism ca manieră a autorilor literaturii de consum de a se inspira din opera scriitorilor de high literature, precum vom observa în continuare că face Cella Serghi cu scriitorul Camil Petrescu sau Lucia Demetrius cu G.M.Zamfirescu.

Filonul senzațional, bombasticismul şi neverosimilitatea întâmplărilor relatate mai caracterizează aceste. aceste romane de dragoste. În plus, o altă trăsătură a lor rămâne factorul autobiografic, prezent la Eliade şi la Cella Serghi, care este utilizat pentru a oferi cititorului senzația de autenticitate, de imersiune verosimilă în universul relativ, construind, astfel, o versiune romanescă a tacticii întrebuințate chiar şi astăzi de reviste tip *Povestiri adevărate*, pentru a atrage simpatia publicului.

Romane şi scriitori

Unii scriitori nu doar că păstrează în romanele scrise o ambianță generală a lecturilor personale, ci împrumută chiar şi motive, creionând deseori chiar şi variante autohtone ale personajelor prezente în literatura străină. De pildă, Cezar Petrescu, cu lecturi din Maurice Dekobra, George Ohnet sau Paul Morand[20], îl transformă pe Julien Sorel în Adrian Sîntion, personajul din *Plecat fără adresă,* al cărui unic scop rămâne parvenirea. Prine evocările trancrise în cadrul operei, putem identifica multe trimiteri la Balzac şi a sa Comedie Umană (ce i-ar fi putut servi ca model pentru ciclurile operei proprii), René Boylesve, Henri Duvernois, Al. Dumas, Octave Mirbeau etc.

Ionel Teodoreanu este un aventurier al copilăriei, mergând pe modelul Alain Fournier sau Jules Renard, dar ajungând la volumele mai târzii să imite stilul lui Gide, în direcția sondării unor anomalii ale psihicului uman (de ex.

Aflăm că Liviu Rebreanu a tradus cartea lui Marcel Prévost, intitulată *Les demi-vierges,* care e posibil să-i fi servit ca model pentru romanul *Jar.*

Cartea lui Gib I. Mihăescu, *Rusoaica,* e asociată cu volumului lui Gustave Flaubert, Madame Bovary, pe linia proiecției imaginare a unui ideal dezirabil în rândul sexului opus, ceea ce-l încadrează pe locotenentul Ragaiac ca o versiune masculină a lui Bovary.

Observăm că scriitorii noştri interbelici nu au fost străini de literatura europeană cu care încercau să sincronizeze literatura noastră, imitând, adaptând sau împrumutând concepții sau mecanisme literare.

Aflat printre cei mai prolifici scriitori români, Cezar Petrescu este un jongleur al literelor, este el care scrie pentru a trăi, pentru a-şi câştiga pâinea .Publică multe romane în foileton, în cadrul gazetei ,,Cotidianul", aspru criticate, pe care, în apărarea sa, Cezar Petrescu

[20] Mihai Gafița, *Cezar Petrescu,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963, p.90

le cataloghează drept ,,romanele de la periferia preocupărilor permanente (…)simple destinderi."[21]

Mihail Drumeş, unul dintre cei mai reeditaţi scriitori români, publică romanul *Invitaţie la vals* în 1936 (ce apare în 34 de ediţii succesive şi asta doar până în anul 1944). Romanul este construit în jurul poveştii de dragoste dintre cuceritorul şi Mihaela, de care acesta se îndrăgosteşte şi pe care o părăseşte în momentul realizează cât de apropiaţi devin. În urma separării, el îşi dă seama că nu poate trăi fără tânără şi vine şi o cere în căsătorie. Mihaela, profund deziluzionată de faptul că el pusese capăt înainte relaţiei, acceptă căsătoria, deoarece era gravidă. Pierde sarcina şi decide să se răzbune pe el printr-o relaţie extraconjugală, dar are un accident chiar înainte de a se întâlni cu presupusul amant. Tudor află de acesta şi o obligă să se căsătorească cu el, căsnicie ce va duce la sinuciderea tinerei, îndrăgostite încă de fostul soţ, sinucidere urmată de cea a lui Tudor.

Sinuciderile sunt un motiv recurent în romanele lui Drumeş. Dinu, personaj central al romanului *Scrisoarea de dragoste* (1938) ajunge, la sfârşitul romanului, să se sinucidă, atât el, cât şi actuala soţie, Jebs, cu care se căsătorise pentru bani, părăsindu-şi fosta soţie, Anda, de care realizează ca e încă căsătorit.

Reţeta romanului de dragoste, de mare succes la public, îi atestă statutul de autor de romane populare, pe care scriitorul şi-l şi asumă, declarând că un scriitor „trebuie să treacă două examene: al publicului şi al timpului"[22].

Cella Serghi scrie după reţetă, încercând să respecte coordonatele modernismului petrescian prin folosirea tehnicii jurnalului, a personajelor intelectuale ce se desfăşoară în mediul urban cu precădere, prin trimiterea la starea de luciditate ca o stare inerentă a fiinţei umane participante la umanitate („Nu e uşor să suporţi viaţa când eşti treaz, a spus Alex. ″), la predilecţia pentru utilizarea persoanei I ca mod de exprimare a fluxului interior al personajelor, pe lângă asta făcând referiri clare chiar şi la Proust. Opera Cellei Serghi reprezintă un *degradé* al operei petresciene, o imitaţie care a mai coborât standardele de exclusivitate ale acesteia, la nivel de pubic cititor. Scriitoarea promovează, în operele sale, prin *mundanizarea* strategiilor narative, un fel de *modernism for dummies*. Ea explică tehnicile narative pe care le promovează, intuind faptul că publicul căruia i se adresează nu este unul suficient de educat pentru a le înţelege („parcă n-ar fi vorba de Diana (...), ci de un personaj de roman″).

O întreagă reţea de clişee legate de feminitate, feminism şi problemele tipice ale urmaşelor Evei formează structura tematică a romanelor serghiene, reprezentând una din marile atracţii literare pentru cititoare („E aşa uşor să faci literatură în jurul <<sufletului complicat al femeii>>″), ceea ce nu e de mirare în contextul mişcărilor epocii în care scriitoarea s-a format şi al spaţiului literar cu care a avut de-a face (a tradus şi din Françoise Sagan).

Lipsa unei delimitări clare între viaţa reală a Cellei Serghi şi viaţa eroinei acesteia este menţinută chiar de autoare prin volumul autobiografic publicat prin care alimentează curiozitatea cititorilor legată de relaţia dintre ea şi Camil Petrescu, pe care, totuşi, îl neagă ca

[21] Cezar Petrescu, *Plecat fără adresă,* Cuvânt înainte, Ed. Naţionala, 1932, p.IX
[22] Aurel Sasu, Mariana Vartic, *Romanul românesc în interviuri,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, Vol.I, p.II, p.851

mentor şi model („nu mă simt chiar aşa înrudită cu împătimitul filosof şi lucid scormonitor în lumea ideilor care a fost Camil Petrescu.").

Motivul pentru care romanul nostru de dragoste a cucerit şi cucereşte un număr mare de cititori este conținutul lui diversificat. Ceea ce putem observa, analizând literatura noastră romantică din perioada interbelică, este că puțini dintre autorii literaturii de consum își asumă publicul-țintă, mediocritatea textelor sau popularitatea acestora ca prim scop. În general, aceste texte reprezintă fie eboşe, volume de debut, fie opere ce stau ca mărturie ale epigonismului promovat (voit sau nu) de autori, fie antrenări ratate ale mijloacelor modernismului în literatură. Nu avem autori ce-şi conştientizează statutul de scriitori de raftul al doilea, de aceea nu ne putem aştepta ca în aceste volume să fie aplicată rețeta clasică a romance-urilor de tip *happily ever after*. Balcanismul îşi face şi în poveştile noastre de dragoste prezența, impunând o viziune tragică asupra iubirii. La noi, iubirea câştigă de puține ori la finalul textului, ea există doar prin mărturiile devotamentului, ale sacrificiului etern şi ale morții. Cu toate acestea, după cum am analizat mai sus, putem identifica, în mod clar, prezența unui roman de dragoste interbelic (ce aparține literaturii de consum), construit pe fundalul senzaționalului, al unei oscilații între dragostea paradisului patriarhal şi haosul erotic al amorului de mare viteză interbelică, al epigonismului şi al unui permanent dramatism ce struneşte curiozitatea lectorului, oferindu-i mereu ceva nou şi pentru suflet.

Bibliografie

a. Bibliografie critică şi teoretică

Ştefan Dărăbuş, *Cezar Petrescu – Fascinația romanului,* Ed. Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, 2011

Horia Stancu, *Cezar Petrescu*, Ed. de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti

Leigh Michaels, *On writing romance - how to craft a novel that sells,* Writer's Digest Books, Cincinnati, 2007

Ortega Y Gasset J., *Studii despre iubire*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2007

Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, PUF (coll. *Que Sais-je ?*), Paris, 1989

Alin Ciupala, *Femeia în societatea românească in secolul al XIX-lea*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 2003

Aurel Sasu, Mariana Vartic, *Romanul românesc în interviuri*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988

Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, Ed. Polirom, Iaşi, 2000

Radu Voinescu, *Trivialul*, Ed. Fundației Culturale Libra, Bucureşti, 2004

Kristin Ramsdell, *Romance fiction – a guide to the genre*, Libraries Unlimited, 2012

George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Semne, 2003

Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe – eseu despre romanul românesc*, Ed. Gramar, Bucureşti, 2006

***, *DEX*, Ed. Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2012

Al. Piru, *Istoria literaturii române*, Ed. „Grai şi suflet- cultura națională", Bucureşti, 2001

Mihai Gafița, *Cezar Petrescu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963

Ion Bălu, *Cezar Petrescu*, Ed. Albatros, Iaşi, 1972

Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Litera, Chişinău, 1998

Constantin Mohanu, *Jean Bart – Viaţa şi opera,* Ed. „ Biblioteca Bucureştilor”, 2001
Vasile Damaschin, Art. *E. Lovinescu, ,,Mite”,* în ,,Azi”, 1935, Nr.1, Anul IV, Bucureşti
***, *Mărturisiri literare,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1971
Aurel Sasu, Mariana Vartic, *Romanul românesc în interviuri,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1985

b.Periodice

Paul Gray, Art. *Publishing: Passion on the Pages,* în ,,Time Magazine”, 20 Martie, 2000
Mary Bly, Art. *A fine romance,* în ,,The New York Times”, 12 Februarie, 2005
"Romance Literature Statistics: Overview", Romance Writers of America, 2007 (http://www.marciajames.net/RWA_Romance_Statistics.pdf)
Art. *Situaţia femeei la anul 1640 şi acum* în ,,Almanahul ziarului *Dacia”*, Bucureşti, 1922
Art. *Dl.N. Iorga şi drepturile limbii româneşti. Cosmopolitismul nostru,* în ,,Convorbiri critice”, Anul II, Nr. 17, 1 Noiembrie, 1908
Pamfil Şeicaru, *O colecţie şi un roman,* Prefaţă la vol. *Greta Garbo,* scris de Cezar Petrescu, Ed. Crisadi, Craiova, 1992
I. Petrovici, Art. *Literatura de memorii şi călătorii* în ,,Convorbiri literare”, Anul al 66-lea, Bucureşti, Ianuarie 1933
C. Gerota, Art. *Banalizarea romanului românesc,* în „ Convorbiri literare”, LXVIII, 1-2 Ianuarie-Februarie, 1935
Z. Ornea, art. *Biblioteca pentru toţi,* în *Dilema,* dosarul *Cultura de masă,* 163, IV, 23-29 februarie, 1996, p.16

c.Opere studiate

Dimitrie Bolintineanu, *Manoil.Elena,* Ed. Gramar, Bucureşti, 1993
Gala Galaction, *Roxana,* Roman, Bucureşti, 1930, 235 p.;
Lucia Demetrius, *Tinereţe,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1971
Lucia Demetrius, *Memorii,* Ed. Albatros, Bucureşti, 2005
Cella Serghi, *Pânza de păianjen,* Ed.Scrisul Românesc, Craiova,1990
Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei,* Ed. Porus, Bucureşti, 1991
Mircea Eliade, *Maitreyi,* Ed. Litera Internaţional, Bucureşti, 2009
Cezar Petrescu, *Calea Victoriei*, Ed. Litera Internaţional, 2009
Cezar Petrescu, *Greta Garbo,* Ed. Crisadi, Craiova, 1992
Cezar Petrescu *Duminica orbului*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 1997
Cezar Petrescu, *Miss România,* Ed. Românul, Bucureşti, 1991
Cezar Petrescu, *Plecat fără adresă,* Cuvânt înainte, Ed. Naţionala, 1932, p.IX
Liviu Rebreanu, *Jar,* Ed. Liviu Rebreanu, Bucureşti, 2004
Mihail Drumeş, *Invitaţie la vals,* Ed.Scrisul Românesc, Craiova, 1989
Mihail Drumeş, *Scrisoare de dragoste,* Ed. Litera, Bucureşti, 2009
Jean Bart, *Jurnal de bord : Datorii uitate. Prinţesa Bibiţa. În Deltă. Schiţe marine din lumea porturilor,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1981
Octav Dessila, *Iubim,* VoL. I-III, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1970
Gib. Mihăescu, *Donna Alba,* Ed. Litera, Bucureşti, 2009
Gib.Mihăescu, *Rusoaica,* Ed. Nomina, Piteşti, 2007
Ionel Teodoreanu, *Turnul Milenei*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970

Ionel Teodoreanu, *Bal mascat*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970
Ionel Teodoreanu, *Fata din Zlataust* , Ed. Junimea, Iaşi, 1994
Ionel Teodoreanu ,*Golia*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1995
Ionel Teodoreanu, *Crăciunul de la Silivestri*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1934
Ionel Teodoreanu, *Lorelei*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1991
Ionel Teodoreanu ,*Arca lui Noe* , Ed. Albatros, Nucureşti, 1991

AUCTORIAL STRATEGIES AND SUBVERSIVE MESSAGE IN TITUS POPOVICI'S FIRST NOVEL

Anca HASSOUN, Phd Candidate, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: Titus Popovici has always been a controversial figure in the Romanian literary space. His narrative skills were addmited even by the postdecembrist critics, but they've never forgiven Popovici's option in sustaining communist ideology through his work (and not only!). In his first novel, published at the age of 25, the ethic side is adjourned in favor of aesthetic side. Analysing the discourse using Jaap Lintvelt's study about the point of view in narratology, we realized that the author applies modern narrative techniques which open the novel to multiple interpretations. More than that, for a fair exegesis, we tried to separate all the biographical data of Titus Popovici from the writer Titus Popovici. Knowing that "the death of the author" (in terms of Roland Barthes) is maybe an extreme and not accepted method concerning the socialist realism writers, we used the terms "abstract author" and "concrete author" (from Wolf Schmid's study, „Narratology. An Introduction", that was not yet translated in Romanian) to reveal the existence of a subversive message, but, more important, that the ideological part doesn't and should not erase the aesthetical part of the novel.

Keywords: modern narrative techniques, abstract author, concrete author, subversiveness

La numai 25 de ani, Titus Popovici publică un roman ce va fi considerat unul dintre cele mai bune din epocă: „Străinul". La apariţie, este bine primit de critică, scriindu-se pagini întregi de elogiere a primului roman care surprinde evenimentele de la 23 august 1944, însă critica potdecembristă nu-i iartă lui Titus Popovici tezismul, acuzându-l că a *rescris* istoria în schimbul unei vieţi epicuriene.

Cu toate acestea, talentul literar al autorului mult blamat nu poate fi eludat. Folosind diverse artificii compoziţionale, Titus Popovici reuşeşte să pună în prim plan latura estetică a romanului, amânând relevarea mesajului ideologic. De asemenea, abordând strategii narative moderne, prozatorul transmite şi mesaje subversive care, însă, nu pot fi remarcate în lipsa unei disocieri nete între *omul de lume*, care a îmbrăţişat regimul comunist, şi creatorul de literatură.

Protagonistul romanului, Andrei Sabin, este adolescentul revoltat împotriva stilului de viaţă al burgheziei, dar şi împotriva incapacităţii oamenilor de a-i înţelege revolta. Deşi inteligent, este dat afară din toate şcolile din ţară, deoarece a scris o lucrare în care îşi manifesta protestul împotriva razboiului hitlerist. Dezgustat de tot ce vede în jurul său, doreşte să se implice activ în război, însă la final devine un militant al comunismului.

După eliminarea din şcoală, singurul care îi rămâne alături este prietenul său, Lucian. Profesorul de istorie, Alexandru Suslănescu, este cel care îi arată lucrarea cu pricina directorului liceului, de teamă să nu fie şi el pedepsit. Simţindu-se vinovat, îi trimite lui Andrei Sabin trei scrisori în care îşi exteriorizează cele mai profunde sentimente, exprimându-şi totodată aprecierea pentru elevul său preferat, cu care speră să rămână prieten în ciuda celor întâmplate.

Marcat de mărtusrisirile şocante ale profesorului său, Andrei rămâne îngândurat, contemplând natura: „În fundul curţii, lipit aproape de gardul de ciment, era un plop, ca un

fuior de fum verde. Aşa cum tremura scăldat în razele amiezii, părea că se detaşează cu un dispreţ al înălţimii de ceilalţi pomi ai curţii, câţiva meri şi pruni piperniciţi. «De ce am stabilit comparaţia asta?» se întrebă ruşinat."[1] De fapt, Andrei asociază imaginea lui Suslănescu cu întreaga omenire, incapabilă de a-şi depăşi condiţia mizeră şi umilă din cauza laşităţii. El se identifică cu acel plop, detaşându-se astfel de restul indivizilor care formează societatea în care este obligat să trăiască. Dar, în acelaşi timp, reflexivitatea, atenţia la detalii şi limbajul artistic din acest pasaj indică o *răsturnare* a instanţelor narative, Andrei preluând nu doar rolul naratorului, ci şi pe cel al autorului, neavând însă conştiinţa scrisului. Mai mult decât atât, aluzia autoreferenţialităţii devine şi mai pregnantă prin trimiterile la actul creator literar, de unde aflăm că Andrei este autorul unui manuscris neterminat.[2] În acest nou context, plopul ce „se detaşează cu un dispreţ al înălţimii" este chiar conştiinţa mascată a autorului (concret şi/sau abstract), care îşi validează superioritatea cel puţin în faţa cititorului abstract.[3] O altă

[1] Titus Popovici, *Străinul*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1956, p. 51

[2] v. *Ibidem:* „Dedesubt de tot erau hârtiile lui: o dramă în versuri, începută acum trei ani şi neterminată, jurnalul de zeci de ori părăsit, scrisorile lui Lucian..."

[3] Distincţiile autor concret vs. autor abstract, cititor concret vs. cititor abstract sunt teoretizate de Wolf Schmid într-un studiu de naratologie care nu a fost tradus încă în limba română. Astfel, următorul extras se bazează pe traducerea noastră din ediţia în limba engleză: *Narratology. An Introduction*, Walter de Gruyter GmbH&Co. KG, Berlin/New York, 2010. „Autorul concret este personalitatea istorică care a creat opera şi există independent de ea şi în afara ei. Astfel, Lev Tolstoi ar fi existat chiar dacă nu ar fi pus niciodată pixul pe hârtie. La fel, cititorul concret există în afara operei şi independent de ea, însumând toţi indivizii care, într-un anumit loc şi într-un anumit timp, au devenit sau vor deveni receptorii operei literare. Cu toate acestea, chiar dacă autorul concret şi cititorul concret nu fac parte din opera literară, ei sunt prezenţi într-un mod particular în ea. Orice expresie lingvistică conţine o imagine implicită atât a creatorului ei, cât şi a destinatarului. Pentru o demonstraţie cât mai clară, un rapid experiment de gândire: imaginaţi-vă că stăm pe holul universităţii şi auzim, din spatele uşii, o persoană necunoscută adresându-se cuiva. Fără să-l vedem pe cel care vorbeşte sau pe cel care ascultă, ne vom forma, involuntar, o impresie despre cel/cea care vorbeşte, bazându-ne pe ceea ce auzim: sexul lui/ei, vârsta, dispoziţia, funcţia pe care o deţine în universitate, poate chiar şi modul lui/ei de a gândi dacă discursul este suficient de lung şi atinge subiecte relevante. Şi, de asemenea, ne vom forma şi o imagine mentală a interlocutorului, chiar dacă el/ea nu spune nimic în tot acest timp; sau, mai precis, nu a interlocutorului în sine, ci a imaginii pe care emiţătorul/vorbitorul o are despre el/ea (adică *presupus adresant*). Din ceea ce spune vorbitorul, noi încercăm să ghicim pe cine are în faţa lui/ei sau cine crede el/ea că este celălalt, un bărbat sau o femeie, un student sau un profesor, o cunoştinţă sau un străin, ce cunoştinţe crede că are celălalt, ce relaţie are sau vrea să aibă cu el/ea. [...] Ce se aplică oricărei expresii lingvistice, se poate asocia şi operei literare privită în ansamblu, în totalitatea ei. În ea, autorul este exprimat prin simboluri, semne indexicale. Rezultatul acestui act semiotic nu este, însă, autorul concret, ci, mai degrabă, imaginea creatorului, aşa cum se înfăţişează el în actul creator. Această imagine, care are un dublu fundament, obiectiv şi subiectiv, adică este inclus în operă şi este reconstruit de cititor, este ceea ce numesc eu *autor abstract*." (în *op. cit.*, pp. 36-37) Schmid atrage atenţia că autorul abstract nu este o creaţie intenţionată a autorului concret, deci nu poate fi confundat sub nicio formă cu naratorul, deoarece el se situează şi deasupra naratorului şi a personajelor, cuprinde şi partea ideologică şi pe cea estetică a operei literare, deci sensul global al textului este la nivelul autorului abstract. „Din punctul de vedere al ideologiei, autorul abstract poate fi mai radical şi mai puţin compromis decât a fost vreodată în realitate autorul concret, sau - mai prudent formulat – decât ne imaginăm noi că ar fi fost, bazându-ne pe informaţiile istorice disponibile." (în *op. cit.*, p. 49) Pentru acest caz, Schmid îl exemplifică pe Tolstoi care, în ultima perioadă de creaţie, a fost mult mai puţin convis de unele idei proprii decât erau autorii lui abstracţi, care au reprezentat doar o dimensiune a gândirii lui Tolstoi şi au dus-o la exterm. Deoarece există şi opusul acestei situaţii, Schmid îl ilustrează prin Dostoievski care, în ultimele sale romane, a dezvoltat o uimitoare înţelegere faţă de ideologiile cărora, în calitate de eseist, li se opunea cu fermitate. Mai mult decât atât, „ultimul roman al lui Dostoievski demonstrează un alt fenomen, şi anume divizarea autorului abstract. La nivel ideologic, autorul abstract al romanului *Fraţii Karamazov* urmează doctrina teodicee. Simultan, un sens contradictoriu se realizează în roman, care dezvălui că teodiceea presupune o violare a sinelui pentru autor, în ciuda dorinţei disperate de a crede. Astfel, se manifestă o luptă între două poziţii ideologice, o oscilaţie între pro şi contra. Autorul abstract apare într-o formă dublată: susţinând (Dostoievski I) şi punând la îndoială (Dostoievski II)." (în *op. cit.*, p. 50)

fină aluzie autoreferențială o regăsim în capitolul VII, într-o scrisoare trimisă de Lucian prietenului său Andrei: „Iartă-mă dacă te plictisesc, dar aceste probleme sunt foarte grave pentru mine, cu toate că, involuntar, încerc să le ironizez scriind."[4] Citit ca mesaj subversiv, autorul se adresează cititorului căruia îi atrage atenția că se foloseşte de ironie în problemele „grave" ale literaturii. Finalul scrisorii pare a-i oferi cititorului un cod de lectură, prin care ar putea depăşi mesajul de suprafață al textului: „Dacă sunt epic, din pricina restricțiilor impuse de direcția oficială, tu fii filozofic, rousseau-ist."[5] Dar, dacă îl citim în nota ironică propusă înainte, acest îndemn prinde forma unui sarcasm adresat scriitorilor şi criticilor literari care l-ar putea acuza de conformism ideologic.

De-a lungul romanului au apărut diverse ipostaze ale *scrierii/scrisului*: lucrarea lui Andrei, scrisorile lui Suslănescu, drama în versuri, jurnalul lui Andrei şi scrisorile lui Lucian. Analizând legătura dintre ele, am constatat că apare *scrisul ca vină,* care, de asemenea, suportă unele variațiuni.

Andrei scrie o lucrare în care îşi exprimă, în primul rând, nevoia de libertate, sub impulsul entuziasmului tineresc. Dar *curajul* de a scrie i-a fost rapid sancționat – scrisul este vina care i-a adus exmatricularea din toate şcolile din țară. Pentru că, de fapt, el este acuzat că **a scris** unele idei neconforme cu politica vremii, nu că are idei contrare acestei politici.

O altă formă a *scrisului ca vină* o iau scrisorile lui Suslănescu. Chiar dacă prima scrisoare, spre deosebire de celelalte două, exprimă certitudinea acestuia că ideile exprimate de Andrei în lucrarea sa sunt greşite, şi aceasta stă sub semnul nelipsitului *post scriptum* prin care i se cere destinatarului, mai voalat, s-o distrugă[6], deoarece în ea enunță şi nişte adevăruri care ar atrage atenția regimului de la putere, deci ele trebuie ascunse.[7] Când devine nesigur de propriile concepții, Suslănescu cere mai evident ascunderea vinei prin distrugerea scrisorilor, dar discursul lui intră (intenționat) în sfera labilității.[8] În cazul lui Suslănescu, scrisul nu devine doar vină, ci şi teamă. Mai mult decât atât, el enumeră personalități istorice care au luat parte la Revoluția franceză, majoritatea fiind recunoscute şi prin scrierile lor, dar care, în

---

În ceea ce priveşte cititorul abstract, Schmid atrage atenția că el nu se identifică cu naratarul, adică adresantul naratorului. Cititorul abstract este „imaginea destinatarului/receptorului pe care a avut-o autorul când scria sau – mai precis – imaginea autorului despre receptor care este fixată în text de semne specifice indexicale." (în *op. cit*., p. 54). Schmid identifică două ipostaze ale cititorului abstract, ce se delimitează pe baza funcțiilor pe care le îndeplinesc: receptorul presupus şi receptorul ideal. Pentru clarificare, autorul recurge din nou la exemple. Receptorul presupus şi postulat al ultimelor romane ale lui Dostoievski „este conceptulalizat ca un cititor care nu are doar abilitatea de a citi în limba rusă şi de a citi un roman, ci, în acelaşi timp, cunoaşte toate registrele limbii, deține un simț dezvoltat pentru expresiile stilistice ale pozițiilor evaluative, cunoaşte foarte bine literatura rusă, are o competență intertextuală ridicată, cunoaşte poziția filozofică a secolului, are o imagine de ansamblu asupra istoriei de idei în Europa şi este familiarizat cu discursurile sociale ale perioadei. [...] Cititorul abstract funcționează ca un receptor ideal când „înțelege opera literară într-un mod adecvat structurii sale şi când adoptă poziția interpretativă şi punctul de vedere estetic înfățişate de opera literară. [...] Poziția receptorului ideal este predeterminată de opera literară; gradul de certitudine ideologică diferă de la un autor la altul."(în *op. cit.*, p. 55)

[4] Titus Popovici, *op. cit.*, p. 154

[5] *Ibidem*, p. 155

[6] v. Titus Popovici, *op. cit*., p. 46: „P.S. Poți să arzi această scrisoare. Dar ceea ce este mai grav, Andrei, este că aceste idei ale tale m-au zguduit *pentru tine*."

[7] v. *Ibidem*, pp. 45-46: „Şi dacă societatea este atât de imbecilă cu regulile ei stupide (inclusiv cele şcolare şi deci obligația de a da lucrări *al căror subiect este fixat* de MINISTER), cum poate fi frumoasă viața?[...] Şi de se va întâmpla aşa ceva şi se va crea altă societate, *tot nu va fi cea visată de tine*. (subl. în text)"

[8] v. *Ibidem*, p. 48: „P.S. Te rog mult să nu arăți nimănui această scrisoare; ba s-o rupi, e alcătuită într-o clipă de copilărie amarnică, într-o noapte fără cadru romantic – cântec de cucuvaie şi tic-tac de catedrală ce bate noaptea 12 punct."

cele din urmă, au fost ghilotinate: Bailly, Mirabeau, Danton, Saint-Just, Charlotte Corday – cu care îl aseamănă pe Andrei. Astfel, pentru Suslănescu scrisul nu este o simplă vină, ci el este conştient că acesta devine delictul suprem într-o societate obtuză.

Creaţia literară şi cea memorialistică atrag aceeaşi vină, deoarece Andrei, în calitate de scriitor, îşi ascunde propriile texte.[9]

Inconştient sau nu, Andrei deţine o *literatură de sertar,* visând la o lume „poate îmbrăcată în prea mult farmec livresc."[10]

Simbolul tăcerii guvernează universul protagonistului, dar, iată că, prin *scrisul ca vină*, tăcerea devine un simbol pentru universul romanesc. Cine are curajul să-şi asume oficial *scrisul* riscă să fie redus la tăcere, iar cine nu are curajul să rişte îşi reduce la tăcere *scrisul*. În acest context, un alt mesaj scris care a apărut în primul capitol merită menţionat. Este vorba de un afiş pe care Andrei îl observă când lucra la gară alături de tatăl său, care anunţa reducerea la tăcere prin împuşcare a celor care nu se supun ordinelor, şi care era scris cu „litere roşii".[11] Or culoarea roşie reprezintă comunismul, iar scrisul nu a fost mai drastic sancţionat niciodată în istoria României, şi a omenirii în general, ca în perioada comunistă. Şi atunci, ne punem întrebarea, nu există totuşi şi un mesaj mascat în roman? Pentru a răspunde acestei întrebări, vom rămâne tot la aceste fragmente din primele două capitole ale romanului.

Într-un interviu pe care Angela Martin i l-a luat lui Lintvelt[12], acesta vorbeşte despre relaţia între autor şi opera sa. Teoreticianul consideră că viziunea enunţată de opera literară nu trebuie şi nici nu redă întotdeauna opţiunile din viaţa reală a autorului concret, iar opera literară permite numeroase nuanţări prin înseşi complexitatea ei. Mai mult decât atât, Mircea Martin atrage atenţia, în prefaţa la studiul lui Lintvelt[13], că disocierile pe care teoreticianul olandez le face în legătură cu punctul de vedere în textele literare sunt cu atât mai revelatoare şi necesare pentru o literatură care a trecut prin cenzura comunistă.[14] Tot Lintvelt, în interviul mai sus menţionat, admite că autorul se poate folosi de anumite tehnici narative pentru a influenţa, într-un fel sau altul, lectura, idee pe care o susţine şi în lucrarea citată.[15]

Înainte de a ne avânta în afirmaţii nefondate, enumerăm tehnicile narative folosite de Titus Popovici în „Străinul". Încă de la început, autorul foloseşte stilul indirect liber, o metodă ce relativizează atât subiectul perceptor, cât şi obiectul perceput, având şi funcţie de subiectivizare a discursului. Dar subiectivizarea devine maximă prin folosirea monologului

[9] v. *Ibidem*, p. 51: „Dedesubt de tot erau hârtiile lui: o dramă în versuri, începută acum trei ani şi neterminată, jurnalul de zeci de ori părăsit..."
[10] *Ibidem*, p. 46
[11] v. *Ibidem*, p. 33: „Mai auncă o privire asupra gării şi zări afişată pe rămăşiţele de ziduri o hârtie mare, pătrată, pe care scria cu litere roşii: „ATENŢIUNE!!! Se atrage atenţiunea că conform cu ord. nr. 38.592/1943 al Conducătorului statului, Mareşalul Ion Antonescu, orice jaf în cartierele bombardate se pedepseşte pe loc cu: Î m p u ş c a r e a!!!"
[12] „Punct de vedere şi viziune. Jaap Lintvelt în dialog cu Angela Martin", în „Cultura", nr. 178, 19 iunie 2008
[13] Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie şi Analiză*, Editura Univers, Bucureşti, 1994
[14] v. Mircea Martin în prefaţă la *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie şi Analiză,* ed. cit., p. 18: „în romanele Estului comunist, punctul de vedere al autorului este, de regulă, greu localizabil, greu identificabil. A fost o strategie auctorială adoptată conştient sau instinctiv, însă tenace, spre a evita angajarea politico-ideologică impusă de regimul totalitar şi spre a putea chiar uneori transmite publicului un mesaj ocolit, voalat, dar subversiv."
[15] v. Jaap Lintvelt, *op. cit.*, p. 196: „Alegerea tipului narativ determină naraţiunea şi ca urmare felul specific în care povestirea şi istoria sunt comunicate cititorului."

interior, cât şi prin utilizarea scrisorilor. Narațiunea este heterodiegetică, dar tipul narativ auctorial se îmbină cu tipul narativ actorial, ambiguizând discursul. Această tehnică, pe lângă rolul de a relativiza şi de a subiectiviza expunerea, mai îndeplineşte şi alte funcții: de a crea tensiune şi de a-l activa pe cititor în lectură, în descifrarea sensului.

Majoritatea criticilor au semnalat asemănări între Titus Popovici şi personajul său, concluzionând că Andrei este, până la un anumit punct, un *alter-ego* al autorului.[16] Aşadar, Titus Popovici experimentează *scrisul ca vină* sub imperiul „literelor roşii", adică al comunismului. Mai mult decât atât, într-o scrisoare trimisă lui Mircea Dinescu, Titus Popovici sugerează că în perioada comunistă a recurs la *literatura de sertar*, la fel ca personajul său, Andrei.[17] Aceste note biografice ilustrează intenția autorului de a evidenția mascat în „Străinul" că, de fapt, *scrisul ca vină* este instituit şi promovat de comunism. Dar, în acelaşi timp, el sugerează şi o scuză a protagonistului şi implicit a sa pentru îmbrățişarea ulterioară a partidului: eliminarea din şcoală presupune o maturizare bruscă ce stă exclusiv sub tutela societății totalitare, care îi atrage pe neiniția ți asemeni unui joc al ieleor ca, mai apoi, să-i învețe să facă concesii pentru a nu fi reduşi la tăcere.

Revenind la tipologia narativă, am observat că nu doar Andrei primeşte calitatea de personaj-reflector, ci şi alte personaje. Naratorul, însă, nu apără şi nici nu contestă vehement părerile vreunui personaj, le oferă libertate, *simpatizând* cu fiecare în parte. Dacă biografia (şi criticii) lui Titus Popovici îl identifică, în anumite situații, pe autor în protagonist, tehnicile narative abordate, prin multiplicarea vocilor fără a domina vreuna, ambiguizează acest aspect. Care este atunci viziunea exprimată de roman? Pentru a răspunde, vom urmări tot o analiză tipologică care ajută, conform lui Stanzel, la interpretarea literară.[18]

Vom aduce în discuție termenii utilizați de Schmid, explicați de noi în nota de subsol. Schmid vorbeşte despre existența unui autor abstract, diferit de autorul concret (care trăieşte sau a trăit în realitate, în afara textului). Acest autor abstract, inclus în operă şi, în acelaşi timp recreat de ea prin lectură, cuprinde sensul global al operei literare, el însumând atât vizunea naratorului cu cea a personajelor, cât şi vizunea ideologică cu cea estetică. Vom încerca, aşadar, să recreăm autorul abstract atât din motive ideologice, dar mai ales estetice, pentru a ajunge la un alt nivel al mesajului postulat de roman.

Deci, viziunea despre lume exprimată în roman şi de roman este a autorului abstract, iar el este o sumă a tuturor vocilor şi viziunilor din lumea romanescă. În cazul nostru, pentru fragmentele analizate, autorul abstract este în acelaşi timp naratorul, Andrei, Lucian şi Suslănescu.

---

[16] v. Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, Editura SemnE, Bucureşti, 2009, p. 914: „Studentul (n.n. Titus Popovici), care este din 1952 şi funcționar cultural, îşi exersează o vocație critică derizivă, luându-şi drept țintă unii profesori, şi una de parodist, pornind de la texte clasice şi sanctificate la începutul anilor 50: o parodie în stil cronicăresc vizând pe Eduard Mezincescu, gigoloul Anei Pauker, îi aduce exmatricularea. [...] i se interzice dreptul la semnătură şi broşura cu schițe *Mecanicul şi alți oameni de azi* e dată la topit."

[17] v. Titus Popovici, Scrisoare adresată preşedintelui Uniunii Scriitorilor din România, Mircea Dinescu, apud Domnița Ştefănescu, în prefața la *Cartierul Primăverii*, Bucureşti, Editura Maşina de scris, 1998, p. 10: „La 60 de ani mă tem că timpul care mi-a mai rămas în față e prea scurt ca să-mi pot realiza planurile literare, să dau formă finală miilor de pagini scrise în acest răstimp."

[18] v. Franz K. Stanzel, *apud* Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie şi Analiză*, Editura Univers, Bucureşti, 1994, p. 196: „Producerea şi receptarea lumii romaneşti sunt aşadar filtrate de tipul narativ."

În primul rând, autorul abstract se află în Andrei. Acesta se revoltă împotriva societății care este condusă de oameni limitați ce iau decizii aberante, îngrădind dreptul indivizilor la libertate, inclusiv libertatea de a se exprima. Mediul creat de această societate relevă un joc al aparenței şi al esenței, în care aparențele sunt apărate cu orice preț: se pedepseşte drastic un elev pentru că şi-a îngăduit libertatea de a scrie, dar, în esență, nu se rezolvă nimic concret, ci tânărul va afla că scrisul înseamnă vină şi îşi va ascunde scrierile sau se va ascunde pe sine în text. Până acum toate aceste evidențe trimit la societatea de tip comunist şi la trucurile la care au recurs oamenii în timpul dictaturii, în roman fiind mascate sub voalul unei alte orânduiri sociale.

Autorul abstract se conturează şi prin Suslănescu, care se reduce singur la tăcere, prin *P.S.-urile* de rigoare, pentru a evidenția, din nou, teama omului de a se exprima liber. Dar el ar fi fost oricum redus la tăcere, putem spune că a fost minimalizat *a priori* şi pentru totdeauna, deoarece, cel puțin în prima scrisoare, a fost lăsat să enunțe cu prea multă luciditate şi tact adevăruri absolute, dar contrare ideologiei comuniste.

Am demonstrat că romanul „Străinul" transmite, prin tipologia şi tehnicile narative utilizate, „un mesaj, voalat, ocolit, dar subversiv", despre care vorbea Mircea Martin, dar şi că „o tehnică romanescă trimite întotdeauna la metafizica roamncierului."[19] În ceea ce ne priveşte, termenul „romancier" folosit de Sartre îl înlocuim cu autorul abstract, deoarece ne-am limitat analiza la viziunea ce reiese din opera literară. Altfel spus, viziunea care condamnă ideologia comunistă nu-i aparține lui Titus Popovici, omul care a făcut parte din C.C în viața reală, ci îi apaține autorului abstract. Este nevoie de această disociere pentru o reevaluare imparțială a operei lui Titus Popovici, pentru că *lustrația* nu este o soluție, cel puțin nu în cazul unei literaturi în care latura estetică devine perceptibilă până şi la cel mai minimal nivel al discursului.

Astfel, eliminăm din start critica biografică de tip Sainte-Beuve, înțeleasă ca interpretare dinspre autor concret spre operă, şi ne vom raporta numai la acele date biografice care pornesc dinspre operă spre autor. Ajungem inevitabil la *moartea autorului*, în termenii lui Roland Barthes, pentru a contura portretul autorului abstract.

Condamnând biografismul, Marcel Proust susținea că „o carte este produsul altui *eu* decât acela pe care îl manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în viciile noastre"[20], şi, astfel, unui scriitor îi sunt atribuite două *euri*: „eul profund", pe care îl regăsim în operă şi îl recreăm citind, şi „eul superficial", ce ține de viața autorului. Proust îi contestă lui Sainte-Beuve incapacitatea de a face diferența între omul care scrie, creatorul şi genialitatea sa, şi omul care trăieşte şi slăbiciunile sale.[21] Pe aceeaşi linie merge şi Paul Valéry, pentru care nu doar artistul este recreat de operă, ci şi biografia, istoria sa.[22]

Aşadar, autorul nostru abstract este vocea care eliberează sensul global al operei, nu are biografie, dar textul îi produce una, în schimb are conştiință, pe care, de multe ori, şi-o exprimă doar aluziv, având în vedere contextul social-politic în care a apărut romanul. Şi aici intervine, de

[19] Jean-Paul Sartre, *apud* Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie şi Analiză*, Editura Univers, Bucureşti, 1994, p. 197

[20] Marcel Proust, *Contra lui Sainte-Beuve*, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 160

[21] v. *Ibidem*, p. 161: „ceea ce este specific în inspirația şi munca literară, şi ceea ce o diferențiază în întregime de preocupările celorlalți oameni şi de preocupările scriitorului."

[22] v. Paul Valéry, *apud* Eugen Simion, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p. 61: „Nu m-am referit niciodată decât la *Eul* meu *Pur*, prin care înțeleg absolutul conştiinței: operația unică şi uniformă de a se elibera în mod automat de tot, şi în acest tot figurează chiar persoana noastră, cu istoria, particularitățile, puterile ei diverse şi complezențele proprii."

fapt, necesitatea unei distincții între omul social, autorul concret, şi artist, autorul abstract, deşi tocmai contextul face această diferențiere dificilă. Autorul concret este obligat să scrie literatură ideologică pentru a fi publicat şi, tot el, pentru a trăi bine, alege să se alăture puterii comuniste. Cu toate acestea, el nu crede în ideologia totalitară, motiv pentru care se naşte autorul abstract a cărui conştiință va acuza mascat sistemul. Astfel, eul recreat de operă poate duce şi la contextul în care a fost scrisă cartea.[23]

Am considerat necesară această paranteză întrucât distincția autor concret – autor abstract ne ajută în interpretarea operei printr-o distanțare de sensul strict ideologic, din rațiuni estetice, nu pentru a-l scuza pe Titus Popovici, căci „opera va fi silită să pledeze în continuare în favoarea omului care a fost în viața lui privată mai prejos decât opera lui."[24]

Bibliografie critică şi teoretică

Lintvelt, Jaap, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie şi analiză*, Editura Univers, Bucureşti, 1994

Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Editura SemnE, Bucureşti, 2009

Martin, Angela, *Punct de vedere şi viziune. Lintvelt în dialog cu Angela Martin*, în "Cultura", nr. 178, 19 iunie 2008

Proust, Marcel, *Contra lui Sainte-Beuve*, Editura Univers, Bucureşti, 1976

Schmid, Wolf, *Narratology. An Introduction*, Walter de Gruyter GmbH&Co. KG, Berlin/New York, 2010

Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981

[23] v. Eugen Simion, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p. 120: „Opera este produsul unui spirit complex, datele de ordin biografic pot lămuri împrejurările în care a fost scrisă opera, nu pot lămuri însă ce se întâmplă cu cel care ia tocul în mână şi scrie ceea ce scrie: nici un detaliu de viață (nici un *biographème*) nu ne poate ajuta prea mult să înțelegem profunzimile operei, semnele, miturile ascunse în textul şi subtextul ei."

[24] *Ibidem*, p. 138

LITERARY CRITICISM OF AUGUSTIN BUZURA'S NOVELS

MAROSFŐI Enikő, Phd Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: "Augustin Buzura, the Transylvanian visionary, has the courage to name the usurpers and fakers of values, with a critical spirit and talent for prose which is unique in Romanian literature. Augustin Buzura ... has a stronger and more credible voice than that of the occasional demolition men. Let us read and listen to Augustin Buzura, the great Gusti, as his friends call him. For us, it is a privilege to be among his contemporaries." (Magdalena Popa Buluc, Profusion Publishers - Independent British Publishing House, based in London)

Keywords: Augustin, Buzura, literary criticism, works, excerpt, novel

Augustin Buzura este poate cel mai marcant scriitor analitic contemporan. Este un romancier viguros care se mişcă în largi cadre epice, cu diferenţe de stil de la un roman la altul, un căutător al adevărului psihologic. Fiecare dintre scrierile lui, *Absenţii* (1970), *Feţele tăcerii* (1974), *Orgolii* (1977), *Vocile nopţii* (1980), *Refugii* (1984), *Drumul cenuşii* (1988), *Recviem pentru nebuni şi bestii* (1999), *Raport asupra singurătăţii* (2009) au fost publicate în tiraje mari şi au fost reeditate, atât în ţară cât şi în străinătate şi au fost traduse în multe limbi.

Augustin Buzura a vrut şi a reuşit să devină un prozator recunoscut, apreciat şi chiar stimat de critica literară română, cu toate că critica este reticentă faţă de el, pentru că cred în posibilitatea faptului ca proza lui să fie afectată de schimbarea împrejurimilor social-politice. În anii comunismului, când i-au fost interzise cărţile, el a putut să rămână prozator iubit şi apreciat de un public fidel. Romanele lui nu s-au bucurat mult timp de circulaţie liberă, în scurt timp după apariţie au devenit interzise de regim, de cenzura comunistă. Deja după un an de la apariţie, romanul lui de debut, *Absenţii*, a fost interzis în 1971. Cauza interzicerii era tema. Romanul prezintă cazul unui ziarist distrus psihic pentru că era obligat ani la rând de autorităţi să mintă. Opera este o critică aspră asupra regimului comunist care a avut un succes răsunător în cadrul criticii şi al publicului cititor şi l-a şi consacrat pe Augustin Buzura. Cum a afirmat criticul Mircea Iorgulescu „Primul roman al lui Augustin Buzura, *Absenţii* este o carte întemeietoare de univers artistic şi totodată de destin literar. O carte cu aură mitică. La începutul anului 1970, când a apărut, a provocat un şoc. Mai întâi fiindcă a impus, dintr-o dată, un romancier de mare forţă, şi încă într-un moment literar dominat de o fabuloasă eflorescenţă a romanului românesc, nu într-unul de gol sau de anemie. [...] Apoi fiindcă *Absenţii* se instala, şi se instala imperial, artistic vorbind, pe un tărâm ce este şi astăzi departe de a se fi epuizat literar, cel al nevrozelor din societăţile închise, fie acestea arhaice, fie aflate sub tiranii politice, cu ori fără dimensiuni ideologice. Cu acest roman, Augustin Buzura a inaugurat în literatura română un univers până atunci abia tatonat, dacă nu chiar cu totul inedit. Şi, în sfârşit, pentru că reperându-i post-factum încărcătura explozivă din punctul lor de vedere, autorităţile de atunci au reacţionat în obişnuita manieră a regimurilor dictatoriale, interzicând cartea, punând-o la index, cerând scoaterea ei din biblioteci şi, în cazul în care mai exista în librării, retragerea şi topirea exemplarelor eventual găsite. S-a întâmplat la aproape un an după ce romanul apăruse, timp în care fusese primit sărbătoreşte - revista România

literară îi consacrase pe câteva pagini, fapt neobişnuit, o "masă rotundă" intitulată *Cinci critici despre o carte*, iar Uniunea Scriitorilor îi atribuise premiul național pentru proză."[1] Însă, Buzura nu prelucrează tema din punct de vedere politic. Nu vorbeşte direct despre realitatea comunistă, el face numai aluzii la efectele regimului asupra omului mic, comun, de la periferie. Acelaş exeget concluzionează „Personajul lui Augustin Buzura ajunge la dramă din pricina excesului de luciditate, *Absenții* fiind cartea unui lucid şi dureros examen de conştiință, care e provocat de un fapt anumit şi se sfârşeşte printr-o decizie. [...] *Absenții* este tocmai cartea unei [...] întâlniri cu sine, romanul unui moment al adevărului."[2] Criticul Eugen Simion, în privința acestui roman, ajunge la concluzia că „În linia literaturii sale, Augustin Buzura a scris o carte dură şi de multe ori profundă pe tema relației dintre individ şi mecanismele obscure ale istoriei".[3]

Următorul roman al lui Buzura, „Fețele tăcerii" apărut în 1974, cum ne este prezentat în analiza critică a Revistei Uniunii Scriitorilor din România, "România Literară", 2008, nr.38, este „un roman inegal, lungit peste măsură, nu lipsit de "burți", dar, probabil, cel mai solid şi mai interesant al scriitorului, tematica şi stilistica prozei lui Buzura apare a se stabiliza definitiv. *Fețele tăcerii* este un puternic roman social şi, în mult mai mică măsură, psihologic, deşi autorul persistă în a examina crize de conştiință, suflete măcinate de silă, handicapuri morale." Autorul însuşi confesa în postfața la reeditarea romanului: „În ceea ce priveşte romanul *Fețele tăcerii*, nu am avut nici o clipă convingerea că, în climatul de atunci, ar putea să apară, deoarece asemenea subiecte [...] nu erau agreate de nimeni din lumea politică. [...] important, credeam eu, era să fac imposibilul pentru a publica romanul, căci o carte scrisă şi ținută în sertar ar fi fost ca un zăcământ neexploatat [...] Sigur, strigam întrebările oamenilor de rând, luptam până la epuizare să spun cât mai mult despre durerile şi umilințele lumii în care trăiam, dar, odată ce îmi citeau textele, nu puțini se mirau cum de «mi s-a dat voie»."[4]

Vizând cromatica romanelor „Fețele tăcerii" şi „Orgolii", care a apărut în 1977, al treilea roman în ordine cronologică, Dimiseanu observa: „[...] scriitorul promovează un rigorism moral transmis tuturor fibrelor prozei sale, resimțit nu doar în atitudinea față de evenimente şi eroi, dar şi în elementele de atmosferă şi cadru. Culori puține, severe: alb negru şi nuanțele ce se obțin din amestecarea acestora. Din când în când luciri tăioase, reci, de scalpel, întețind sugestia participării la o inflexibilă, şi radicală, acțiune justițiară."[5]

Criticul şi analistul A. Ungheanu, deja în anul 1975 lansa afirmația că „Remarcabilă, mai ales dacă ținem seama de delicatețea materiei pe care autorul o are în vedere, este inteligența artistică. Augustin Buzura a refuzat, în spirit modern, poziția autorului ubicuu şi omniscient. Scriitorul caută întotdeauna dincolo de aparențe, e interesat de ceea ce e ascuns [...] Romanul nu este deci rodul unei singure perspective ci al mai multor."[6] A surprins un adevăr general valabil pentru toată activitatea de romancier al lui Buzura, fiindcă Augustin Buzura în fiecare dintre romanele sale prelucrează subiectul, tema, din punctul de vedere al personajelor, el nu dă verdicte, nu decide soarte, personajele înseşi caută rezolvarea pentru

[1] Iorgulescu, Mircea, *Radiografia fricilor*, România literară, 2006, nr. 45
[2] Iorgulescu, Mircea, *Rondul de noapte*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974, p 210
[3] Simion, Eugen, *Scriitorii români de azi*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989, vol. IV., p. 238
[4] Buzura, Augustin, *„Fețele tăcerii"– de la comunism la anticomunism*, BPT/ Curtea Veche, 2011, vol. II, p. 303-304
[5] Dimiseanu, Gabriel, *Opinii literare*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978, p. 115
[6] Ungheanu. A., *Arhipelag de semne*, Bucureşti, Cartea Românească, 1975, p. 206

conflictele, problemele sale, punându-şi până la obsesie întrebări de genul „*Cum*?”, „*De ce*?”, „*Cine sunt*?”.

Criticul Eugen Simion, în marea lui operă, „Scriitori români de azi” îi consacră lui Augustin Buzura pagini întregi, fapt prin care îi recunoaşte valoarea lui de romancier şi scrie următoarele rânduri: „Augustin Buzura este, nu mai încape vorbă, un excelent prozator moralist, şi temele lui privilegiate sunt adevărul şi rădăcinile erorii. Se apropie, prin aceasta, de alţi prozatori de azi, dar se diferenţiază de ei prin decizia opţiunii şi hotărârea de a merge până la capăt pe firul unei idei. Nu este, dealtfel, greu de observat că romanele sale, deosebite ca stil, se referă la aceeaşi epocă socială şi au, în genere, în studiu aceleaşi probleme morale.”[7]

Continuând cronologia apariţiei romanelor, următorul este „Vocile nopţii” apărut în 1980. Romanul prelucrează, ca şi celelalte romane ale lui Buzura, tema problemelor sociale şi psihice. Din această cauză, la acest moment, critica începe să perceapă romanele lui Buzura ca romane psihologice, însă la acest roman, autorul tinde a privi spre psihologia colectivă, spre comportament, lucru remarcat de Nicolae Manolescu. „[...] la recentul *Vocile nopţii*, interesul romancierului s-a deplasat încet, dar constant, dinspre problematica sufletului individual (*Absenţii* fiind singura confesiune veritabilă) către ceea ce aş numi, în lipsa unui termen mai bun, psihologia colectivă, adică mentalitatea, comportarea sau limbajul unor grupuri sociale determinate. Psihologismul, în al treilea rând, a fost tot timpul orientat la Augustin Buzura către un fond moral al trăirilor: putem lesne remarca opoziţii etice limpezi ce presupun o calificare implicită a actelor şi atitudinilor umane. [...] prozatorul pare mai decis decât niciodată să risipească unele din miturile legate de tema sa. [...] Aşa cum o parte din clişeele literaturii vieţii de uzină [...] sunt întoarse pe dos, cu efecte comice, tot astfel este răsturnat un anumit mod de exprimare.”[8] Augustin Buzura începe cu acest roman să introducă umor în limbajul romanelor, al personajelor, fapt imediat remarcat de critică, pentru că, obişnuiţi cu stilul *Absenţilor, Feţelor tăcerii, Orgoliilor*, se găsesc în faţa unui alt Augustin Buzura. Acelaş critic, încheind exegeza despre romanele lui Buzura, îşi spune „verdictul”: „*Vocile nopţii* e un roman de remarcabilă originalitate şi forţă care arată în autorul lui pe unul dintre cei mai buni romancieri de azi.”[9]

După patru ani de apariţia romanului „Vocile nopţii” apare a cincea mare operă a autorului nostru cu titlul „Refugii”. Este, probabil, cea mai nedorită carte din punctul de vedere al cenzurii, al partidului. Prin tema cărţii, după opinia comuniştilor, autorul face aluzii la greva minerilor din 1977, pentru că în roman este vorba de un inginer miner care are probleme la locul de muncă şi întru-un final dispare. Sensibila temă i-a cauzat autorului hărţuiri din partea cenzurii. Nicio altă carte a lui nu a stârnit o atât de mare împotrivire din partea autorităţilor, având în vedere şi faptul că după greva amintită mulţi lideri ai minerilor au dispărut. Şi oricum, era începutul anilor '80, când tot ce se mişca şi tot ce se spunea era suspect. Ion Simuţ afirmă: „Romanele lui Augustin Buzura dezvoltă în mai multe variante una şi aceeaşi situaţie universală: revolta omului umilit (fie de o existenţă socială concretă, fie de „neajunsul de a exista”) împotriva unei situaţii vinovate de lipsa libertăţii şi de alienarea morală a individului. Uneori, la începuturi, cu finalităţi existenţialiste (ca în Absenţii), alteori,

[7] Simion, Eugen, op. cit., 1978, vol.I, p. 496
[8] Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică – Lista lui Manolescu. Proza. Teatrul,* Braşov, Editura Aula, p. 245-247
[9] idem, p. 250

la maturitatea deplină a prozatorului, cu premise existențialiste (ca în Refugii, mai ales), Augustin Buzura scrie un roman al condiției umane, puternic ancorat în social şi politic, mizând pe o dezvoltare filosofică a analizei şi narațiunii. Augustin Buzura reia, într-un mod propriu, tema preferată a lui Marin Preda, fatalitatea relației, conflictul dintre individ şi istorie, dezvoltând pe acest fond general psihologia fricii, psihologia eşecului sau psihologia revoltei timorate, într-un regim politic opresiv. De aceea, Augustin Buzura ne apare, într-o privire retrospectivă, conştiința estetică, ancorată responsabil din punct de vedere social, moral şi politic în actualitatea cea mai sensibilă a condiției umane."[10] Acelaş exeget, în România Literară scrie despre romanul „Refugii" următoarele: „Cred că *Refugii* (ed. I, 1984; ed. II, 2005) reprezintă punctul de vârf al creației epice a lui Augustin Buzura. Aici se întâlnesc toate marile direcții ale prozei sale: confesiunea revoltată, conflictul ireconciliabil cu lumea comunistă, spiritul meliorist şi justițiar, obsesia adevărului, tehnica investigației analitice, căutarea unei forme de salvare de sub teroarea fricii, a eşecului sau a morții, traumele iubirii nerealizate. Romanul dobândeşte un bun echilibru între epic şi analitic: e suficient de inventiv în narațiune, fără a exagera înspre senzațional, ca în romanele ulterioare, şi nu e excesiv analitic, eseistic sau politic, cum fuseseră, în proporții diferite, romanele anterioare. Refugii are o mare capacitate de cuprindere a societății comuniste, în toate compartimentele ei, cu variante despre viața la țară şi despre atmosfera târgului de provincie, cu mărturii despre formele invizibile ale puterii (Securitatea), dar şi despre micii demoni ai puterii locale. Fără îndoială însă că nu e un simplu roman-document, limitat la reflectarea unei epoci, deşi nu prea multe alte romane îi pot fi puse alături ca exemplificare a unui realism dur, în măsură să dea imaginea opresiunii şi fiorul dramatic al unei societăți închise. Refugii este cu mult mai mult decât atât: un excelent roman existențialist despre eşec, despre psihologia ultragiată, despre neliniştile şi ororile condiției umane, căreia revolta îi deschide o slabă speranță de salvare."[11] De aceeaşi părere apreciativă este şi Daniel Cristea-Enache, care în aceeaşi revistă literară îşi exprimă următoarele gânduri referitoare la romanul „Refugii": „Şi în pofida unor pagini diluate ori repetitive, în care două biete femei spitalizate spun şi tot spun ceea ce restul lumii româneşti ocoleşte şi tot ocoleşte din prudență, romanul lui Augustin Buzura este unul de vârf, o ficțiune care ne arată cum a fost, dar şi cum am fost. Şi cum, poate, continuăm să fim."[12]

Despre romanul „Drumul cenuşii", apărut în 1988, George Pruteanu vorbeşte în următorul fel: „Fără să vrei, te gândeşti la epica de rând a anilor '50 ai epocii dogmatice: acolo "pozitivii" şi "negativii" erau, de bine de rău, angrenați într-un conflict fals, creat de false probleme (lupta de clasă se ascute etc). La Buzura din *Drumul cenuşii*, purtătorii de plus şi purtătorii de minus nu intră în nici o relație, se ițesc, când unul ici, când altul colo, dar nu se întâlnesc în interacțiune, cum nu se întâlneşte nebunul de alb cu cel de negru în şah. Cât despre *probleme*, ele există, destule reale şi serioase, de anvergură şi adâncime, dar ele sunt numai enunțate, emise de vocea auctorială (sau prin purtătorul ei de cuvânt), fără a fi dizolvate în tramă, fără a reieşi din ea. Augustin Buzura, spirit speculativ şi dominat, propulsat de o fecundă sfântă mare nemulțumire, atinge, în paginile cărții, nu puține chestiuni

[10] Simuț, Ion, Revista *Contemporanul,* Categorie articol: Clubul ideea europeană, Titlu articol: *Romanul ieşirii din totalitarism*
[11] Simuț, Ion, Revista *România Literară*, Titlul articolului *Oglinzile deformatoare*, 2006, Nr. 36
[12] Cristea-Enache Daniel, Revista *România Literară,* Titlul articolului *Sectorul suflete (II)*, 2008, Nr. 6

grave, din domeniul rural, industrial, civic, social, medical, educațional şi, mai presus de toate, moral, frământarea etică fiind a sa *faculté maîtresse*. Formularea lor curajoasă nu-l lasă indiferent pe cititorul de azi."[13] Continuându-şi polemica, Pruteanu trece la un ton depreciativ şi reproş, dat fiind faptul că spune: „Dar o colecție de douăzeci de reflecții bătăioase nu-i suficientă pentru a susține armătura unui roman. Creaturile din *Drumul cenuşii* n-au trup, nici spirit, nici suflet, ci sunt doar nişte şine cu nume propriu, pe care circulă garnituri greoaie cu încărcătură eseistic-dizertațională. Artificialul țâşneşte chiar de la nivelul limbajului. Când e cultivat, aparținând unor oameni instruiți, el are prea întotdeauna cerebralitatea îndesată, acută şi rece, amintind de primele romane ale lui Ivasiuc, atomizată şi nediferențiatoare; când e grosolan, în vorbirea celor îndeobşte "răi", este un hibrid neatestabil de argou cu vulgaritate de cabinet. În *Drumul cenuşii*, mai pronunțat decât în cărțile anterioare (şi mă gândesc şi la reuşite certe ca *Vocile nopții*), Buzura nu-şi vede şi nu-şi aude eroii - ci doar şi-i gândeşte. Am toată stima pentru ideile pe care, ca atare, le exprimă autorul; îi admir priza la miezul realului în spațiul problematic; detest ce detestă şi el, aprob valorile pe care le aprobă. Dar această solidaritate în gândire nu mă împiedică să observ, mâhnit, că pe lungul drum al cenuşii, populat cu fantomele (groteşti) ale câtorva agenți de circulație şi cu câteva panouri cu fotografii de fapt divers, n-am întâlnit nici un seamăn pe care să-l ții minte."[14] Cu toate că criticul Pruteanu are o astfel de părere despre „Drumul cenuşii", în contradictoriu cu opinia lui vine Emil Alexandrescu, care pune discutatul roman lângă romanele scriitorilor general apreciați şi consacrați, ca Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Dimitrie Cantemir sau Marin Preda, spunând în imensa lui lucrare de istoria literaturii române că „Modelul epic complex oferit de istorie îl găsim la Mihail Sadoveanu, în *Frații Jderi*, la Liviu Rebreanu, în *Pădurea spânzuraților*, la Dimitrie Cantemir, în *Istoria ieroglifică*, la Marin Preda, în *Cel mai iubit dintre pământeni*, la Augustin Buzura, în *Drumul cenuşii*."[15]

Romanul inspirat din istoria nouă, istoria de după revoluția din decembrie 1989, este „Recviem pentru nebuni şi bestii" apărut în 1999. Ne prezintă o lume bulversată care este în continuă căutare de sine, cu personaje care se confruntă cu scrisori şi telefoane de amenințare, firme noi, cu inventivitate, cu „dezvăluiri senzaționale", cu realitatea înfricoşătoare, cu problemele lumii contemporane. În privința temei, al subiectului romanului, Ion Simuț pune următoarea întrebare: „Se modificase ceva substanțial în condiția omului eliberat din constrângerile dictaturii comuniste? Evident că da. Dar se modificase în bine? Aceasta e întrebarea esențială a romanului. Răspunsul e descumpănitor, fie că e complicat şi detaliat cât întreg romanul, fie că e simplu şi aforistic cât dezamăgirea simptomatică a unui verdict sever. Amestecul de revoltă şi lehamite e formula tipică a discursului epic din toate romanele lui Augustin Buzura, de la Absenții la Recviem pentru nebuni şi bestii. [...] Roman de diagnoză psihologică şi morală a unei societăți în tranziție, Recviem pentru nebuni şi bestii a solicitat o reconsiderare a operei lui Augustin Buzura şi o integrare a lui în cadrul acesteia. "[16] Ca o rezumare vin vorbele lui Ion Simuț, care este şi autorul prefeței romanului „Recviem pentru nebuni şi bestii" şi un critic care apreciază pa Buzura la adevărata ei valoare: „O operă ca a lui

[13] Pruteanu, George, Revista *Convorbiri Literare*, Titlul articolului *Doar materia cenuşie*, 1986, iunie, Nr. 6
[14] idem
[15] Alexandrescu, Emil, *Introducere în literatura română,* Bucureşti, EDP, 2007, p.43
[16] Simuț, Ion, Revista *Contemporanul*, Categorie articol: Clubul ideea europeană, Titlu articol: *Romanul ieşirii din totalitarism*

Augustin Buzura e în întregimea ei mărturia unui timp şi mărturia unei conştiinţe reprezentative ca a lui Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Octavian Paler, Nicolae Breban, Dumitru Radu Popescu şi nu mulţi alţii – o operă relevantă prin viziunea de ansamblu asupra societăţii româneşti comuniste şi imediat postcomuniste, cu universul ei social, politic şi moral."[17]

Iată părerea lui Alex. Ştefănescu, despre noua operă a autorului nostru: „Cu tenacitatea unui alergător de cursă lungă, Augustin Buzura scrie în continuare. [...] Fiecare nouă carte pe care o termină îi aduce: războaie istovitoare cu cenzura, premii literare, cronici elogioase în România literară şi la Europa Liberă, atacuri în Scânteia, Luceafărul şi Săptămâna, represalii şi, uneori, gesturi de falsă curtoazie din partea oficialităţii, dovezi de admiraţie din partea publicului. După moartea lui Marin Preda, Augustin Buzura rămâne scriitorul-conştiinţă al epocii. "

La zece ani după „Recviem pentru nebuni şi bestii", Augustin Buzura publică al doilea roman de mare întindere postrevoluţionar. În acest roman se face observabilă o schimbare a temei, tema devenind acum apropierea sfârşitului vieţii, dar în acelaş timp, se menţine psihologicul prezent şi în celelalte opere. Această apropiere de psihologic se datorează formaţiei de medic al autorului. Romanul „Raport asupra singurătăţii" este un „roman despre marile aventuri ale spiritului uman, despre destinul individual, în impactul său adesea tulburător, dramatic, grav, aprins şi sinuos cu realul, cu datele acestuia. [...] Este un roman despre stările fiinţei ameninţate de spaimă, iar dincolo de graniţele acesteia, având conştiinţa posibilei culpe."[18] Memorabile sunt cuvintele lui Mircea Iorgulescu referitor la acest roman. Cu formulare de excepţie, de o frumuseţe, delicateţe rară spune că „Singurătatea nu este ceva rar sau inedit în proza lui Augustin Buzura, dar noul roman al scriitorului, *Raport asupra singurătăţii*, îi asigură încă de la titlu un loc privilegiat şi chiar exclusiv, cum nu se întâmplase niciodată în cărţile de până acum. Singurătatea fusese o circumstanţă copleşitoare încă de la *Absenţii*, primul roman al lui Augustin Buzura, va fi apoi prezentă în mari doze şi sub variate ipostaze în toate celelalte, de la *Vocile nopţii* la *Recviem pentru nebuni şi bestii*, acum este însă ţintă şi deopotrivă miză. Şi e un gen de singurătate neîntâlnit înainte. Dacă s-ar fi putut chiar întocmi, sub formă de eseu critic sau cercetare de tip universitar, o „enciclopedie a singurătăţilor" din opera de până acum a lui Augustin Buzura, una totuşi ar fi lipsit din tablou: cea finală, de dinaintea sfârşitului. Ultima singurătate."[19]

În final, în loc de concluzie, iată câteva aprecieri, păreri, privind activitatea literară a lui Augustin Buzura, puse pe hârtie de câţiva dintre cei mai renumiţi critici ai literaturii române: Gabriel Dimisianu: „Şi în *Feţele tăcerii* şi în *Orgolii*, asistăm la mobilizarea de uriaşe energii sufleteşti în scopul susţinerii unor procese interioare care ţintesc să justifice atitudini, reacţii, o anume înţelegere a lucrurilor cu efecte de tot felul asupra existenţei mai multora."[20]

[17] idem
[18] Vlad, Ion, *Lectura romanului*, Cluj –Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 136-137
[19] Iorgulescu, Mircea, Revista *Cultura*, Titlul articolului *Ultima singurătate*, 2009, iulie, Nr.28
[20] Dimisianu, Gabriel, op.cit. p. 114

Mircea Iorgulescu: „Romanul lui Augustin Buzura se situează în prelungirea uneia dintre cele mai fertile tradiții ale literaturii române – proza «autentică» a lui Camil Petrescu, aceea neliniştită a lui Mircea Eliade, Anton Holban, Mihai Sebastian ş.a.”[21]

Bibliografie

Iorgulescu, Mircea, *Radiografia fricilor*, România literară, 2006, nr. 45
Iorgulescu, Mircea, *Rondul de noapte*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974
Simion, Eugen, *Scriitorii români de azi*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989, vol. I, IV.,
Buzura, Augustin, *„Feţele tăcerii“– de la comunism la anticomunism*, BPT/ Curtea Veche, 2011, vol. II
Dimiseanu, Gabriel, *Opinii literare*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978
Ungheanu. A., *Arhipelag de semne*, Bucureşti, Cartea Românească, 1975
Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică – Lista lui Manolescu. Proza. Teatrul*, Braşov, Editura Aula
Simuț, Ion, Revista *Contemporanul*, Categorie articol: Clubul ideea europeană, Titlu articol: *Romanul ieşirii din totalitarism*
Simuț, Ion, Revista *România Literară*, Titlul articolului *Oglinzile deformatoare*, 2006, Nr. 36
Cristea-Enache Daniel, Revista *România Literară,* Titlul articolului *Sectorul suflete (II)*, 2008, Nr. 6
Pruteanu, George, Revista *Convorbiri Literare*, Titlul articolului *Doar materia cenuşie*, 1986, iunie, Nr. 6
Alexandrescu, Emil, *Introducere în literatura română,* Bucureşti, EDP, 2007
Vlad, Ion, *Lectura romanului*, Cluj –Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 136-137
Iorgulescu, Mircea, Revista *Cultura*, Titlul articolului *Ultima singurătate*, 2009, iulie, Nr.28

[21] Iorgulescu, Mircea, op. cit., p. 210

KEY FEATURES IN THE *RIME OF THE ANCIENT MARINER* AND *THE STORY OF A SHIPWRECKED SAILOR*

Simona-Luiza ȚIGRIȘ, PhD Candidate, University of Bucharest

Abstract: The article compares Samuel Taylor Coleridge's "The Rime of the Ancient Mariner" with Gabriel García Márquez's "The Story of a Shipwrecked Sailor" in order to illustrate that fantasy and dreamlike elements are common key characteristics of Romanticism and Magic Realism in the case of these two literary works. "The Rime of the Ancient Mariner" and "The Story of a Shipwrecked Sailor" both describe the hardships and tribulations of two sailors who strive to survive the relentless sea, but who also succeed in establishing a strong bond with nature itself. The comparison analyses the sailors' reactions to death, lack of food and water, the passage of time, sin and redemption. A strong faith in God and the incorporeal soul are common features of both works, as well as strong individualism. Magic Realism concentrates on details and on the material aspect of life, while Romanticism examines the spirit of mankind and everything connected to emotions and nature. Magic Realism depicts beauty, but it also brings to surface the ugliness within beauty, while Romanticism makes beauty sublime. In the end fantasy proves to be just as powerful- or why not- more powerful than reason.

Keywords: Romanticism, Magic Realism, fantasy, Christianity

The Rime of the Ancient Mariner is a Romantic poem written by Samuel Taylor Coleridge in 1797-1798 and published in 1798. Romantic literature took a stand against the system of the bourgeois and opposed idealism to prosaic life. It advocated a strong and radical individuality and was against urban life, by focusing on nature. Many of the heroes described in Romantic works appeared struggling with the evils of the world all by themselves. Individualism supported the humans' inner strength and abilities. People started to trust their own judgment and had the power to control, change and remodel their lives. Romantic writers embraced feeling and imagination and contested reason.

The Story of a Shipwrecked Sailor is a story written by Gabriel García Márquez and published in 1955 that inscribes itself within the Magic Realism literary current. Magic Realism was conceived within the boundaries of the reality of South America, in countries previously ruled by despots. According to this literary current, the individuals have subjective and imperfect perceptions, so the truth should be viewed as a communal and collaborative concept, rather in the thoughts of the individuals. A work of fiction is "magic realistic" if it imposes a system of order just in the same way as a colonial power imposes its vision on order on a subjugated culture. Anything which seems unusual or unfamiliar to Western eyes is "magical", while to a native of that culture everything is "real". One of the main characteristics is that it unites opposites, like life and death and the pre-colonial past with the post-industrial present. Moreover, it is based on a mixture of reality with supernatural elements.

Samuel Taylor Coleridge wrote *The Rime of the Ancient Mariner* for the *Literary Ballads* he published together with Wordsworth. Later on, he added a series of commentaries

on the margins of the poem after suffering various physical and spiritual crises at Greyhound Inn in 1813-1814. Coleridge started a revival of his Christian beliefs and underwent various medical treatments in order to overcome his opium addiction.

The Story of a Shipwrecked Sailor is based on a true account of a sailor who returned to Colombia after a shipwreck of nine days in the Caribbean Sea. In that period Márquez was a journalist and Colombia was under the dictatorship of Rojas Pinilla. The press was censored. The sailor who had survived the shipwreck told Márquez his story after being treated in a hospital under the supervision of armed forces.

First of all, what strikes the reader is the title of these pieces of literature. In the first title the word mariner is an archaism[1], while in the second title the word sailor is a simple word, written in common everyday language. The first piece of literature is a ballad written in verse – as the word "rime" itself suggests- and the second is a short story.

Both literary works start in the same way, by way of placing the main characters on land, not at sea. They are both eager to tell the entire world what had happened to them, but for different reasons. The Mariner does it so as to expiate his sins while the Spanish sailor (20 year Luis Alejandro Velasco) does it so as to tell the true story that lies behind, as he had been forced to lie about the reason of the shipwreck. The first seaman has a respectable age denoted by the adjective "ancient", while the second seaman is young and inexperienced. The ballad starts with an epilogue which introduces the reader to the universe of the poem (Abrams, 2000:244):

> *How a Ship having passed the Line was driven by storms to the cold Country towards the South Pole; and how from thence she made her course to the tropical latitude of the Great Pacific Ocean; and of the strange things that befell; and in what manner the Ancient Mariner came back to his own Country.*

Márquez's story does not have an epilogue, but instead it has a long original title which also explains what the literary work is about (Garcia Marquez, 1980:7):

> *The story of a shipwrecked sailor, who drifted on a life raft for ten days without food or water, was proclaimed a national hero, kissed by beauty queens, made rich through publicity, and then spurned by the government and forgotten for all time.*

Therefore, both stories start with a short summary about what they recount. At first sight they are very clear and concise.

The Ancient Mariner is composed of short stanzas and has seven parts. In these parts the reader finds out the story of the Mariner: the Mariner sails together with his crew when a strong storm drives the ship into the South Pole waters where it gets stuck because of the ice. The day when an albatross appears and flies along the ship, the wind starts to blow again and the ship sets sail again. One day, for no logical reason, the sailor kills with his crossbow the albatross which is perceived as a good sign by the crew. Consequently, the ship is blown north to the Equator into a sea without wind, where "Day after day/ we stuck, nor breath, nor

[1] *Mariner*: a person who navigates or assists in navigating a ship**, seaman, sailor;** Middle English, from Anglo-French, from Medieval Latin *marinarius*, from *marinus*; first known use: 14th century, *Merriam Webster Dictionary*, accessed on the 27th of August 2013, http://www.merriam-webster.com/dictionary/mariner.

motion/ as idle as a painted ship/ upon a painted ocean" (Abrams, 2000:426). Lack of physical movement brings about death. The simile conveys "a sense of paralysis and the idea of an unreal world" (Delaney et al., 2006:26). The rest of the sailors hang the albatross on the Mariner's neck as a punishment for having brought disaster upon them. After days of hunger and thirst, Death and Life- in- Death appear on board of a ghost ship and decide to cast dice to see if the sailors are to live or die. All the sailors die, except for the Mariner who still has to pay for his sin. Seven horrifying days follow in which he suffers from remorse, hunger, thirst and sees the spirits of his companions looking at him with disdain, accusing him of their deaths. He manages to liberate himself from the curse the moment he blesses unconsciously in his heart the beautiful sea snakes, which can also be perceived as the slimy creatures of the sea. He realizes that all God's creatures deserve to be loved and admired. The curse is lifted and the avenging spirit that had driven the ship starts to push the ship towards land, towards England where he is found by a pilot. The ship sinks exactly when it reaches the bay and he is saved by a pilot, the pilot's boy and a priest who happen to sail that very night. The fact that a priest saves the Mariner reinforces the Christian faith that is present throughout the ballad. Moreover, in order to wash his conscience, to expiate his sin and to satiate his guilt, he is forced to tell his parable to the people that come in his way, to the people appointed by destiny to listen to his tale.

In Márquez's story the ship also sinks but not because of a storm as the sailor is forced to say by the government, but because of overload, as the ship was carrying contraband from Mobile, a city located in the United States of America. The Colombian sailor, Alejandro Velasco[2], sets sail on board the destroyer Caldas with his friends from Mobile planning to reach Cartagena. Unfortunately, the ship sinks and they all fall into the depths of the waters. He manages to get into the only skiff that was floating. He sees four of his friends trying to stay at the surface of the sea but, in the end, all four are swallowed mercilessly by the sea. He helplessly sees one of them dying one meter away from the boat. Bearing the powerful sun rays, he is forced to drift ten days and nine freezing nights without any food or water. He encounters two albatrosses in his way. The first albatross is a young little one that also got lost on the sea. Young albatrosses can get lost because they have powerful wings and fly great distances. Blinded by hunger, he catches and kills it so as to eat it. Remembering that it is a sin and a dishonor for sailors to kill albatrosses and horrified by his deed, he resolves to throw it away into the water. That moment the hungry fish of the sea just grab the lifeless body of the albatross and tear it in hundreds of little pieces. Alejandro is amazed by the beauty of the sea, but also terrified by its cruelty. One day he manages to catch a big fish by letting his fingers be beaten by smaller fish so as to bleed and attract fish. Sharks appear as well. He notices that sharks are very punctual and from that moment on they develop the habit of appearing every day at five o'clock. The day he catches a fish he realizes that he does not have any instruments to kill it. He hits it in his boat with one of his oars and tries to take off the meat from its bones with the keys he has in his pocket. He manages to take a small bite and thinks with disgust and horror that he is eating a fish that is probably still alive. This thought is representative for Realism. He makes the fish slide into the water so as to clean it from blood and a shark steals it away. Every night he has conversations with one of his dead

[2] Alejandro is a war sailor.

friends, Jaime Monjarras. When it gets dark, he sees his friend standing in the same boat and he talks to him.

After some days, Alejandro catches another albatross but this time the albatross is old and this is a definite clue that land is near. He hugs the albatross so as to soften his loneliness and, in the end, he lets it fly away. After a while, he sees land, but being unable to make the boat drift towards the shore, he decides to swim with his last powers. With a medallion of the Virgin Carmen in his teeth he reaches the shore and discovers that he is unable to walk. The place he reaches is called Uraba. He is helped by a woman and a man and taken to Bogotá where the Government gives him honors for surviving the shipwreck and forces him to invent the storm in his story. Publicity agencies give him a lot of money for appearing in different commercials and his story is published and makes him rich. But he decides to tell the journalist Gabriel García Márquez the truth about the shipwreck so as to make it available to the public through *El Espectador* and both he and the writer are severely punished by General Pinilla. The newspaper is prohibited, Velasco is thrown out of the Navy and Márquez is forced to exile abroad. As it can be clearly seen, Gabriel García Márquez drew inspiration from a true event when writing this short story. It is even said that the true writer of this story is Velasco himself.

In the preface of the book, Márquez explains how Alejandro Velasco came to his office and told him the story just as it had happened. This work is officially a non-fiction piece of writing, but many critics assert that this book is pure fiction. In any case, this is the first story written by Márquez in which imagination and fantasy are combined with realistic depictions and events from real life. The CNN Archives wrote about Velasco the following:

> *He first met García Márquez, then a newspaper reporter, in early 1955 shortly after he washed ashore on Colombia's northern beaches. Velasco survived for 10 days aboard a fragile life raft after he jumped overboard from a sinking Navy warship. The vessel had been overloaded with contraband electrical goods, allegedly being smuggled from the United States to Colombia for the military high command.*[3]

The Rime of the Ancient Mariner is different from other Romantic pieces of literature in the sense that it has a peculiar style: the writer uses archaisms and he transmits a parable to the reader just as Christian medieval ballads did. Apart from this, it is one of the greatest Romantic poems due to its great imagery, theme and fantastic descriptions. As for its figurative language, the poem seems to be tightly connected to Christian hermeneutics for which all biblical texts arrange themselves and their interpretations so as to reach the absolute truth. It postulates the idea that spiritual authority rests in a continually reinterpreted tradition of spiritual texts. According to the critic Jerome MacGunn:

> *The Mariner interprets his own experience; his interpretation is affirmed but reinterpreted by the poem's narrator, the balladeer and the narrator's reinterpretation is deepened by the scholarly author of the gloss, who*

[3] *CNN Books and News*, accessed on the 27th of August 2013, http://archives.cnn.com/2000/books/news/08/03/life.colombia.marquez.reut/.

> *typologically integrates the poem into the tradition of Christian hermeneutics (*MacGunn, 1981:40).

Nevertheless, Tim Fulford does not agree:

> *As in "The Wanderings of Cain" in "The Mariner" traditional interpretations of guilt and punishment are destabilized by the poem's sympathetic treatment of the Mariner. The tension thus created between the Mariner's tale, the narrator, and the gloss is left unresolved. Furthermore, the Mariner himself breaks with hermeneutic tradition when he denies the Christian interpretation of the albatross and shoots it* (Fulford, 1991:69).

Furthermore, I would like to continue by pointing out some observations after reading these two impressive works of literature. First of all, both the Ancient Mariner and Alejandro Velasco are the only survivors of the shipwrecks as the writers assert. The first one tells his story to the wedding guest while the second one tells it to Gabriel García Márquez. In the first case, everything is fiction, while in the second the story may be either real or have a small kernel of truth in it. The listeners learn a lot from what they hear and become "a sadder and a wiser man" (Abrams, 2000:438). Moreover, in both cases the listeners refuse to listen, they have to be asked twice in order to pay attention to the stories. As for the wedding guest, his only intention is to celebrate the wedding with the other guests, but he is bewitched by the mariner's bright eyes: "He holds him with his glittering eye" (Abrams, 2000:423). In the case of Márquez, he accepts the sailor's proposal to publish his story at the request of one of his fellow journalists. In the end, both listeners are hypnotized by the stories.

In *The Rime of the Ancient Mariner* the storm is real (nature is seen as being violent and capricious), while in *The Story of a Shipwrecked Sailor* the storm does not exist, it is a mere invention. In both stories, the sailors follow the albatrosses because these birds usually fly close to the shores. For the mariner the albatross makes the breeze move the ship, while for Alejandro it is a point of reference in order to find land. They both suffer from thirst, but they have different reactions. The mariner chooses to bite his hand and suck his blood so as to be able to shout to the rest of the sailors that another ship is closing by, while the sailor decides to take small mouthfuls of sea water which affect his lungs. The first reaction is typically Romantic due to its violence and swiftness, while the second is more realistic; it is exactly what an ordinary person would do. Only thirst is described in the case of the mariner, while in Alejandro's case we also find out about the awful state of his skin, the strong hunger he feels all the time, his beard that grows every day and about the clothes he is wearing.

They are both terrified by the profound silence of the sea and they both see their friends die. The mariner sees how a skeleton ship nears and how Death and Life-in- Death cast dice in order to decide who lives and who dies. The latter wins the mariner and his fate is to live at the boundary of life and death. Each of his mates "turned his face with a ghastly pang/and cursed me with his eye" (Abrams, 2000:428) and, in the end "they dropped dead one by one" (Abrams, 2000:428). The mariner is condemned to see the curse in the dead men's eyes for seven days and seven nights. All fifty sailors die and their souls pass him by just like the whiz of his crossbow when he shoots the albatross. An interesting thing is that no one in Coleridge's poem has an actual name, while in Márquez's story everyone has a name and is

even identified by one of their personality traits. Luis Rengifo, one of the sailor's friends, is described as having a peaceful nature. He says that he will never get seasick. If he gets seasick, the sea itself will get seasick. Right when he drowns one meter away from the sailor's boat, the sailor is convinced that Rengifo's inner peace is stronger than the waves. Unfortunately, he is wrong. Rengifo loses his physical strength at the last moment, before reaching the boat.

The Ancient Mariner doesn't mention material objects at all. Time is not measured precisely. We only know the duration of the shipwreck and that days are separated by nights through various descriptions of the sun and the moon. The latter has a huge influence on the state of the sailors- they drop dead when the moon rises. We don't encounter realistic details.

In *The Story of a Shipwrecked Sailor* we find out the name of the ship, the military destroyer Caldas ("the wolf ship"), and the area in which it sinks (the Caribbean waters). We have precise data: we know the day of the shipwreck (the 28th of February), the hour (11.55) and its duration (10 days and 9 nights). Alejandro even has a watch which he uses in order to know regularly the time. We know exactly what kind of personal objects the sailor has in his pocket: a wristwatch, some keys and three business cards from a store in Mobile. The trait of describing in detail physical things belongs to Magic Realism. The watch appears magical at one point because of its phosphorescent color especially during the night. Alejandro is scared of throwing it away because he thinks that he will be even lonelier without the watch. Phosphorescent is also an evil color, a devilish color, a temptation to which mortals succumb easily; mortals succumb to time.

In *The Story of a Shipwrecked Sailor* one can also find out detailed information about fish in general as technical details are described. For example, Alejandro says at one point that sharks usually attack what is white- they do not distinguish very well other colors. What is more, he even tells the readers that the weak point of a shark is the part of the body under its mouth; if the shark is hit there, it can vomit its intestines. All these details underline the traits of Realism in this story. The moment when the ships sink is perceived by both sailors as a state of dream. While the ancient mariner is rescued by the pilot (a typical Romantic reaction), the Spanish sailor saves himself with his last powers (a typical realistic reaction) by swimming to the shore. With respect to the nature described, Alejandro notices a lot the sky which appears to be red several times. He thinks that his salvation will eventually come from the sky and that rescue planes are looking for him. The allusion to the sky is yet another characteristic of religious faith. The Ancient Mariner perceives the red sea (especially where the shadow of the ship lies) and the water snakes that live in it. He admires the beauty of the snakes, he blesses them and the curse is lifted. The dead albatross that had been tied tight to his neck falls and he can finally sleep.

Alejandro appreciates the beauty of the sea animals, he describes their shapes, their beautiful colors, but he also describes the blood he sees every time a fish is eaten by a bigger fish. He adds a touch of reality to his beautiful colorful descriptions. What shocks the reader is the fact that the Mariner has the dead bird at his neck, while Alejandro has a medallion of the Virgin Carmen. One of them carries the symbol of his sin, while the other carries the symbol of faith. When Alejandro swims to the shore he accidentally lets go of the medallion in the water and becomes confused whether he had seen the shore in that direction or not. He dives deeper into the water, finds the medallion, puts it between his teeth and swims

confidently towards the direction his heart indicates him. His deep faith in God helps his survive. Alejandro feels confused because at some point he cannot make any difference between reality and the visions of land he has.

Both sailors have visions of their friends. The ancient mariner sees how his friends come to life and at some point he makes the ship move, by pulling at the same rope together with his brother's son who obviously is an apparition. Life (the Mariner) unites with death (the son) and becomes Life-in-Death. The ship becomes a ghost ship which is slowly moved by a spirit and through teamwork. In Alejandro's case, everything happens at a smaller scale. He only sees one of his friends, Monjarras, who helps him row. But there is a bigger difference between the two works- the words of the sailors. There is absolutely no communication at all between the mariner and the sailors while they are dead. Nevertheless, Alejandro talks every night to Monjarras about the things the crew used to do. He also hears from time to time Rengifo's voice before drowning. Words are important- they represent life, while silence represents death. These apparitions are fantastic traits of both works and may be a product of imagination that substitutes the loneliness the two sailors feel. From the philosophical point of view, Plato claimed that the incorporeal soul escapes the body in death and Socrates, before his own death, claimed that his followers would bury nothing more than his body because "I shall not remain when I die, but shall go away" (Edwards, 1966:71). For Socrates people are actually incorporeal substances. The user is different from the used, man is different from his own body just like the shoemaker and the harper are different from the tools they work with and from the hands and eyes they use in their work; the soul is the ruler of the body which does not rule itself, so man is the soul (Edwards, 1966:34-36). Moreover, Saint Augustine defines the soul "as a special substance, endowed with reason, adapted to rule the body" (Edwards, 1996:97). He professes that the soul has no quantity and that it sees by means of intelligence. "The soul is not corporeal […] and yet it is present so effectively in the body as to control all the members of the body and serves as a pivot of action so to speak for all the motions of the body […]" (Edwards, 1996:99). For Augustine bodily things are seen with bodily eyes and incorporeal things are seen by the soul. However, the dead mariners seem to have physical powers because they can raw, so the soul has not left the body completely, representing thus the union between life and death. The sailor finds support and comfort in his friend, while the mariner is haunted and tormented by his fellows as he feels responsible for their deaths.

Alejandro lives in two worlds: the world of the sea and the world of the air. He stands in a boat with half of his body in the water (in the deep boat) and half of his body outside the boat. He has direct contact with the creatures and he is afraid of them. He feels them under his feet, while the Mariner is somewhere up; he admires the creatures from above and he is not scared of them at all. Another difference is that Alejandro always looks in a direction (possibly Cartagena's direction), while the Mariner has no direction.

The shipwreck can be a divine punishment for the mariner for killing the albatross and for Alejandro for smuggling goods. While the mariner understands his sin and seeks redemption, the sailor initially wonders why the shipwreck has happened to him and feels innocent. The sailor commits the same error as the mariner- he kills an albatross for food, but in the end -"Unable to get over my repugnance, I spit out the piece of flesh and kept still for a

long time, with the revolting hash of bloody feathers and bones in my hand."[4] Journalist Kakutani describes in his article the language employed by Márquez:

> *Though the narrative is completely written from Mr. Velasco's point of view, though it suffers from the multiple cliffhanger structure of serial writing [...] the story does embody - or has been made to embody -many of his mature concerns and takes on a familiar hallucinatory quality in which time and memory are distorted, reality and fantasy blur.*[5]

If we are to analyze these works from the archetypal point of view, the ancient mariner and Alejandro are indeed the archetypes of the shipwrecked sailor, just like Robinson Crusoe, Ahab and other protagonists in English literature. They fight for their lives and, in the end they establish a strong bond with nature itself. Alejandro's will to survive is strong, while the Mariner gradually loses his will. At a certain point, both characters don't care whether they live or die; they just want to put an end to life-in-death. It is better to be alive or dead than to be half dead and half alive. Alejandro even concludes that on the sea it is easier to live than to die. He even thinks about tying himself to the boat in case he faints; at least his body or part of his body would be found and buried decently. There is a moment when Alejandro fears land because there is the possibility to reach an island inhabited by cannibals. The concern for the burial of his body alludes to his religious faith. The Mariner thinks at a certain moment that he had died and he considers himself a blessed spirit. The belief in the existence of the soul after death is a precept of Christianity as well.

There are few feminine presences in the two pieces of literature. In the Mariner's case we have two women: the bride and Life-in- Death. The latter appears described as follows:

> *Her lips were red, her looks were free,*
> *Her locks were yellow as gold:*
> *Her skin was as white as leprosy,*
> *The Night-mare LIFE-IN-DEATH was she,*
> *Who thicks man's blood with cold.*[6]

As one can see, she is beautiful but her doings are terrible. Death itself is ambiguous; it appears without sex. Death-in- Life appears as Death's mate. She has the power to preserve life in dead bodies, while Death only kills instantaneously. The other woman is the bride who appears singing together with the bridesmaids. The wedding bells can symbolize a new beginning. In Alejandro's story there are also two women: Mary Address (an American woman) with whom he had passed plenty of time in Mobile and the woman who finds him on land, a dark girl dressed in white. Not being able to take care of himself, he is still in a state of life-in-death – the dark skin of the girl symbolizes death and the white dress symbolizes life. She is practically the one who decides if he lives or dies by bringing more help or by letting

[4] Michiko Kakutani , "Books of the Times-Early Garcia Marquez*"* in *New York Times*, published April 26, 1986, accessed on the 28th of August, 2013, http://www.nytimes.com/1986/04/26/books/books-of-the-times-early-garcia-marquez.html

[5] Id.

[6] *The Rime of the Ancient Mariner*, accessed on the 28th of August 28, 2013, http://www.online-literature.com/coleridge/646/

him there to die. So he leaves from a woman (from Mobile) in order to reach another woman (to Aruba). The first one goes to church to pray for Alejandro's salvation, while the latter saves him by calling her husband.

Both the Mariner and the sailor cannot distinguish reality anymore. After the Mariner hits his head, he hears two voices. We don't know if these voices are real or if they are just in his mind. They say that he has more penance to do and they wonder why the ship is moving so fast towards north. The movement of the ship parallels the Mariner's trance. The movement of the mind, the imaginary and dreams combine with physical movement. In the end there is no difference between them. They become one and the same. This happens in Alejandro's story as well. Holding on to his last powers, he doesn't know whether the huge yellow tortoise he sees is a product of his imagination and he cannot tell if the ship is moving or not.

The theme of religion is recurrent in both literary works. The Mariner is able to pray only when he expiates his sins; only then is he able to communicate with God. Alejandro prays when he loses his physical strength and his judgment. There is also a biblical allusion to the moment when he finds a blade of grass in his boat and eats it. Afterwards, he does not remember if he had eaten it or not or if that blade had really existed. The blade appears immediately after he releases the second albatross from his hands. It reminds the readers of the dove that Noah released when he wanted to see if the waters had retreated. The dove returned with an olive branch in its beak.

Another thing that saves Alejandro's life is the wound he has in the knee; the pain- a physical, solid thing- keeps him from falling into the sleep of death. At some point his wound appears to him bigger than his body. Sleep is also perceived as something hard to obtain. The Mariner manages to sleep when the albatross falls from his neck and is blessed with rain, while Alejandro sleeps after seven nights when he manages to be at peace with the sea. An important difference between the Mariner and the sailor is that the sailor, at one point, feels really happy on the sea, he integrates in it, he becomes one with the sea; here we can see man's union with nature. Another difference is that the sailor cries at one point, while the Mariner maintains his composure.

In the Rime of the Ancient Mariner, the protagonist is dehumanized by his guilt, by a moral aspect; in Marquez's story, Alejandro is dehumanized by physical objects (he tries to eat his shoes and his credit cards).

The Story of a Shipwrecked Sailor finishes with a question for Alejandro from his acquaintances: if his story is a real one or a fantastic creation of his mind. The sailor asks them back what they consider he had done during those ten days and invites them to free their imagination.

Conclusions

Both Márquez and Coleridge instruct the public through these two impressive pieces of literature. By using literary techniques they brilliantly put on paper the world of the sea with its mysteries, beauty, hallucinations, imagery and death.

Both literary works are similar in their structure by mixing reality with fantastic elements, but also develop various contrasts in their approach. While Romanticism focuses on the supernatural as a separated part of life, Magic Realism integrates it totally to everyday

reality. Magic Realism forges the supernatural and the real in the rhythm of the same song; it represents new incredible sides of reality which are perfectly synchronized with the most realistic depictions. Romanticism mingles the fantastic with the real but yet it keeps them in separate spheres. They both depict the physical and the mental world of humanity, especially the changing states of the human mind.

Nature is analyzed in a prismatic way as all its sides are described. The albatross, as a part of nature, is not depicted only in pure terms, as a symbol of innocence, but also, as Realism marks its body in *The Story of a Shipwrecked Sailor*- it is scabby and the sailor falls sick at the sight of it.

A strong faith in God is a common feature of both works, as well as strong individualism. Their strong faith, determination and confidence mediate for their survival. Both characters pass through a life-in-death state when they fail to distinguish reality as a consequence of their traumatizing experience.

Both literary works emphasize individual evolution and the improvement of society through personal growth. Imagination and reality are combined so as to fully illustrate the passions of life; one cannot be perceived or understood without the other.

Bibliography

Abrams, M.H. (2000): *The Norton Anthology of English Literature*, New York: W.W. Norton & Company Inc.

Chanady, Amaryll Beatrice (1985): *Magic Realism and The Fantastic*, New York: Garland Publishing.

Delaney Denis, Ward Ciaran and Fiorina Carla Rho (2006): *Fields of vision: literature in the English language*, Harlow: Pearson Longman.

Edwards, Paul (1966): "Plato (427-347 B.C..)" in *Body, Mind and Death*, Paul Edwards general editor, readings selected, edited and furnished with an introductory essay by Antony Flew, New York: The Macmillan Company.

Edwards,Paul (1966): "St. Augustine (354-430 A.D.)" in *Body, Mind and Death*, Paul Edwards general editor, readings selected, edited and furnished with an introductory essay by Antony Flew, New York: The Macmillan Company.

Fulford, Tim (1991): "Poetry of Isolation: The Ancient Mariner" in *Coleridge's Figurative Languages*, Basingstoke: Macmillan.

MacGunn Jerome, (1981): *The Meaning of the Ancient Mariner*, New Haven: Yale University Press.

Magnuson, Paul (1974): *Coleridge's nightmare poetry,*Charlottesville: University Press of Virginia.

Márquez García, Gabriel (1944): *Relato de un náufrago*, Barcelona: Mondadori.

Márquez García, Gabriel (1980): *The Story of a Shipwrecked Sailor*, translated by Randolph Hogan, New York: Alfred A. Knof Inc.

Pricket, Stephen (1973): *The Living Educts of the Imagination: Coleridge on Religious Language*, The Wordsworth Circle.

Renwick, W.L. (1990): *The Oxford History of English Literature; The Rise of the Romantics,* Oxford: Oxford University Press.
Zamora, Lois Parkinson (1998): *Magical Realism- Theory, History, Community* – Duke University Press.

DEVIL'S SWAMPS: THE FIELD OF TWO BELIEFS

Lucian BĂICEANU, M.A. Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: In the present work we propose a spectrum analyses from Cezar Petrescu's short story in wich the Devil is the protagonist., also the relationships and opositions that are established between these two faiths wich are guiding character's consciousness (christianity and mahommedanism) and the puzzeling fantastic game guided by reincarnation and poltergeist. Devil's Swamps surrownding the castle and the satanic spectra that appear in the novel are highlighting the conflict between two beliefs: the one in Satan and another in God.

Keywords: reincarnation, poltergeist, devil, ghosts,utopia

Denis de Rougemont în volumul *Partea Diavolului* face următoarea afirmație: „Căzut dintru cele veşnice, Satana vrea infinitul. Căzut dintru ființă, dintru A Fi, el vrea să aibă, tinde spre A Avea. Însă problema nu va putea fi rezolvată niciodată. Căci pentru a avea şi a poseda, ar trebui ca el să fie, şi el nu mai este. Tot ceea ce anexează el, el însuşi distruge"(Denis de Rougemont, 2006: 23). Sub acest paradox stă şi diavolescul prezent în nuvela lui Cezar Petrescu *Aranca, ştima lacurilor,* satanicul fiind surprins contradictoriu: pe de o parte, ca element ce doreşte să cuprindă infinitul prin anexarea sub puterea sa a unui întreg spațiu maladiv, mlăştinos, impur, pe care îl transformă în personaj, într-un alter-ego, în învrăjbitor al răului ce acționează asupra ființei, pe de altă parte, ca *ființă*, prin posedare şi prezență fantomatică, bântuind o întreagă generație (familia Kemény), care nu îşi poate găsi salvarea decât prin mântuire creştină. Atât ca spațiu abiotic, cât şi ca prezență nelumească, Diavolul distruge, alterează, îmbolnăveşte (prin febră, insomnie, delir, friguri), contradicția dintre cele două ipostaze stând tocmai sub semnul prezenței a două avataruri demonice diferite, care au, totuşi, aceleaşi scopuri satanice: pervertirea şi anularea umanului. Este necesară suprapunerea lor pentru accentuarea fantasticului sau e doar o eroare narativă ce duce la o supralicitare a fantasticului? Tindem să credem că răspunsul este undeva la mijloc: accentuează fantasticul şi îl complică prin fațete demonice diferite, într-un joc opozitiv dintre două religii – *creştinism* şi *mahomedanism*-, dar involuntar construieşte şi o eroare narativă, pentru că în această încercare de supralicitare a fantasticului, sunt introduse elemente din domenii diferite (de exemplu *reîncarnarea*, care este o doctrină populară în numeroase religii orientale precum hinduismul, budismul, jainismul şi druzismul, nu are legătură cu cele două religii invocate în text - *creştinism* şi *mahomedanism*-). În virtutea acestor aspecte, ne propunem o analiză a spectrului în care este prezent Diavolul în nuvela lui Cezar Petrescu *Aranca, ştima lacurilor*, a relațiilor şi opozițiior ce se stabilesc între cele două religii care ghidează conştiința personajelor (*creştinism* şi *mahomedanism*) şi a jocului încâlcit al fantasticului ghidat de tema reîncarnării şi cea a *poltergeist*-ului.

Urmărind firul narativ al nuvelei, prima formă de demonism prezentă în text este una atipică, care îmbină trei elemente nenaturale: *posedarea, poltergeist-ul* şi *reîncarnarea.* În însemnarea avocatului dr. juridic Silvestru Hotăran, intitulată *Prescurtare*, regăsim rezumatul

întregii poveşti a castelului bântuit de pe domeniul Kemény. Primul aspect neobişnuit pe care îl sesizăm în istorisirea avocatului este boala „nelămurită" şi fără tratament de care suferă contele Andor, şi de care va suferi ulterior şi Aranka, descrisă prin „febră, insomnie, delir"(Cezar Petrescu, 1973: 171) şi asociată cu o inxplicabilă atracţie către ocultism şi demonism. Ştim că pasiunea contelui Armin era vânătoarea, sunt prezentate o serie de animale omorâte de către acesta (lupi, vulpi), în urma activităţii practicate rănindu-se şi tot în urma ei găsindu-şi şi sfârşitul. Totodată, Aranca, invadată de boală va resimţi chemarea vânătorii, practică moştenită de la bunic, omorând nu numai lupi şi vulpi, ci chiar doi soldaţi. Constatăm, astfel, că boala „nelămurită" ia forma unei *posedări*[1], a unei atracţii către Diavol, personajele „infectate" suferind mutaţii sub aspectul comportamentului, felului de a gândi şi acţiona, sfârşind tragic sau căzând pradă nebuniei.

Aflat sub influenţa „bolii", contele Andor începe să adune informaţii despre un strămoş al familiei, cavalerul Ştefan Koloman Andrei Kemény (care a fost plecat cu oastea lui Frederic Barbarossa în a treia cruciadă), realizând o monografie a familiei Kemény şi publicând două volume din *Viaţa eroică a cavalerului Ştefan Koloman Andrei Kemény*. Obsesia pentru strămoşul său îi aduce contelui Andor noi informaţii despre istoricul neamului său: cavalerul ar fi căzut în captivitatea musulmanilor, unde, îndrăgostindu-se de nepoata sultanului Saladin, trece la mahomedanism şi devine unul din comandanţii oastei turceşti care apără cetatea Zara, împotriva cruciadei a patra. Distingem astfel o pervertire a sângelui familiei Kemény prin momentul schimbării religiei creştine cu una păgână. Am putea privi acest moment ca pe un *blestem* ce afectează următoarele generaţii şi din care nu există scăpare. Nebunia demonică ce îl îmbolnăveşte pe Andor ne conduce către o a doua formă supranaturală prezentă în text: *poltergeist-ul*. Contele vede în fiecare seară „arătarea" cavalerului, care îi face un semn misterios şi dispare la cântecul cocoşilor. Andor omoară toţi cocoşii, îşi cumpără cărţi despre ştiinţele oculte, reîncarnare şi spiritism, intră în "comunicaţie directă cu spiritul cavalerului", aruncând pe foc manuscrisul părţii a treia şi ultima din *Viaţa eroică a cavalerului Ştefan Koloman Andrei Kemény* şi „refăcând-o după dictarea directă a spiritului, care acum îi e nedespărţit în castel"(Cezar Petrescu, 1973: 167), acţiunile sale fiind clar direcţionate de o forţă diavolească.

Nebunia contelui ne conduce către o a treia formă satanică: *reîncarnarea*. Andor crede că este spiritul reîncarnat al cavalerului Ştefan Koloman Andrei Kemény. Semnalăm cu această ocazie o eroare narativă despre care aminteam în incipitul lucrării noastre: în religia mahomedanistă nu identificăm credinţa în reîncarnare[2], mai mult, şi religia creştină o

[1] „Demonii cei mai mici după rang din oastea lui Satan sunt cei numiţi de initiaţi Şerpi. La nivelul planului eteric, un astfel de Şarpe, are forma aproximativă a acestui animal, lung, fusiform, fără membre, cu doi ochi şi limbă. Are o putere şi o cunoaştere limitată, reţine lucruri simple şi este complet subordonat demonilor din ierarhiile superioare. Este trimis cel mai adesea să paraziteze corpul astral al oamenilor şi să incite la certuri, batjocuri, umor grosolan, jigniri si bârfe. Următorul în grad este Scorpia, un demon care stăpâneşte câteva mii de Şerpi. Conform experţilor, omul posedat din cimitir care a fost exorcizat de Mântuitor era "ocupat" de o Scorpie, demonul divulgând natura sa de Legiune, când a fost întrebat de Hristos. Imediat deasupra Scorpiilor sunt Căpeteniile, iar peste ei sunt aşa numiţii Balauri, demoni străvechi care nu ascultă decât de Satan. Căpeteniile pot provoca cataclisme naturale de proportii şi războaie mondiale, iar Balaurii, dacă sunt lăsaţi să se manifeste, sunt capabili să distrugă civilizaţii întregi sau chiar planete." în articolul *Posedarea diavoleasca: când Satana preia frâiele,* pe site-ul descoperă.ro: http://www.descopera.ro/cultura/6438991-posedarea-diavoleasca-cand-satana-preia-fraiele

[2] Potrivit Wikipedia „Metempsihoza (grecescul *μετεμψύχωσις*) este un termen filosofic provenit din limba greacă. Acesta se referă la transmigraţia sufletului, în special la reîncarnarea acestuia după moarte. Este o

respinge[3], dar credem că Cezar Petrescu optează pentru inserarea ei în text în vederea supralicitării fantasticului şi sporirii formelor pe care Diavolul le poate lua. Ideea pe care o prezentăm este susţinută şi de faptul că povestea familiei Kemény este, în continuare, şi mai mult încâlcită, devenind chiar de domeniul fantasticului: „*August, acelaşi an*: Contele Andor descoperă printr-o metodă ocultă care îi aparţine, că rămăşiţele pământeşti din oastea lui Soliman Magnificul care s-au înecat în mlaştinile din jurul castelului numite *Lacul turcilor*, au fost comandate de Hussein Ibuzolair, strănepot direct al cavalerului Ştefan Koloman Andrei Kemény turcit. Armata maghiară care i-a împins în mlaştini, înecîndu-i, luptase sub conducerea unui Kemény. Astfel căpitani din aceeaşi viţă a familiei Kemény, se războiseră fără să se cunoască, unul pentru apărarea creştinităţii şi altul pentru steagul verde, cu semiluna mahomedană". Am notat întreg fragmentul pentru că aici găsim cheia problemei cărţii şi inserţiei diavolescului: blestemul familiei Kemény începe, aşadar, mult înaintea devenirii cavalerului turc şi renunţării la religia creştină, ci chiar în momentul în care cei doi căpitani, membri ai aceleaşi familii, se războiesc şi ucid în război sub egida unor credinţe diferite. Trebuie mărturisit că iar este forţată ideea: rudenia dintre cei doi căpitani fiind greu de explicat şi identificat, explicaţia cea mai facilă fiind doar faptul că ne aflăm într-o operă ce stă sub semnul fantasticului.

Obsesiei cunoaşterii oculte îi este alăturată obsesia dragostei: contele Andor, aflat la vârsta de 51 de ani, se îndrăgosteşte de fata ţăranului Gheorghe Porumbacu, Ana, pe care o cumpără pe o dotă de 200.000 coroane şi o rentă viageră de 3.000 coroane anual. Identificăm în această secvenţă o altă formă prin care diavolescul îţi face simţită prezenţa: relaţia dintre un bătrân şi o fată tânără şi cumpărarea unei fiinţe sunt forme ale denaturării umanului şi ale apropierii de Diavol. Încercările de evadare ale Anei cu ajutorul unor servitoare sporesc nebunia contelui Andor, culminând cu omorârea violentă a unei servitoare părtaşă la încercarea soţiei sale de a trimite o scrisoare tatălui său. În cele din urmă, Ana naşte o fetiţă: Aranka Maria Ştefania, dar nu are ocazia să îşi crească fiica, sfârşind tragic, prin înecare, neştiindu-se dacă e vorba de sinucidere sau accident. Contele Andor apelează iar la practici sataniste, invocând spiritul soţiei. Fapta sa pare să aibă succes, în castel făcându-şi apariţia un nou *poltergeist*, „o vedenie albă, care cutreieră coridoarele" (Cezar Petrescu, 1973: 172), iar însuşi contele este auzit deseori vorbind în bibliotecă cu spiritul contesei Ana. La fel cum s-a întâmplat şi cu fantoma cavalerului, forma diavolească de *poltergeist* este transformată în una superioară: *reîncarnarea*. Contele este de părere că fosta soţie ar fi fost reîncarnarea principesei Azisa, nepoata sultanului Saladin, de care se îndrăgostise acum şapte sute de ani cavalerul Ştefan Koloman Andrei Kemény şi pentru care se turcise. Astfel, identificăm o reîncarnare a unui fost cuplu în cel al conţilor Kemény, o repetare a istoriei, a unui ciclu al reîncarnărilor pământeşti, semn al unui blestem comun. Diavolul pare că urmăreşte şi guvernează evoluţia familiei Kemény din timpuri istorice îndepărtate, fiind prezent în forme

doctrină populară în numeroase religii orientale precum hinduismul, budismul, jainismul şi druzismul, a cărei concept este reprezentat de faptul că un individ se incarnează dintr-un corp în altul, fie că acesta este de natură umană, animală sau vegetală."

[3] Biserica osândeşte cu vehemenţă teoria reîncarnării şi pe cei care o acceptă: "Cei care cred în reîncarnare nu mai pot să creadă şi în Înviere, în Hristos; sunt păgâni, eretici sau atei şi nu pot avea nici o împărtăşire cu Hristos, cu Biserica, făcându-se de bunăvoie moştenitori ai iadului" Părintelui Simeon Adrian în articolul *Despre credinţa în reîncarnare*, pe site-ul http://www.sfaturiortodoxe.ro/reincarnare.htm

diferite şi urmărind acelaşi scop: dezumanizarea şi distrugerea. Căzut pradă nebuniei, contele Andor îşi găseşte sfârşitul într-un sanatoriu din Budapesta.

Pentru că e vorba de un blestem, Diavolul îşi canalizează forţele şi asupra contesei Aranka. În dezumanizarea fetei identificăm toate formele care i-au afectat pe strămoşii ei: omorârea unor animale la vânătoare, culminând cu omorârea a doi soldaţi, boala „nelămurită", este bântuită de un *poltergeist* („vedenia albă de pe coridoare"), atracţia faţă de mlaştinile din *Lacul morţilor* aducându-i sfârşitul: „ultima dată a fost văzută seara, înainte de apusul soarelui, cu barca" (Cezar Petrescu, 1973: 176). Ultima imagine a fetei aminteşte parcă de călătoria spre Infern pe râul Stix sau de poveştile japoneze, în care o fată conduce o barca cu care transportă spiritele spre Iad, fapt ce pune iar în evidenţă o supralicitare a fantasticului, o simbolistică diversă, amestecată, poate uşor forţată, dar care se pliează adecvat, ca o piesă într-un puzzel. La rândul ei, va deveni stafie şi va bântui castelul familiei Kemény.

Element extern, avocatul dr. juridic Silvestru Hotăran nu apare la întâmplare în poveste, el fiind norocosul ales de destin, sau ghinionistul ales de blestem, care să continuie istoria. Întâmplarea face ca nu avocatul să rămână prada blestemului, ci însoţitorul lui, naratorul-personaj, pe care Cezar Petrescu alege să îl pună sub semnul anonimatului, nenumindu-l. El este factorul perturbator care va anihila răul şi care va anula blestemul familiei Kemény. Prezentat ca un tânăr glumeţ, interesat de volumele scumpe ce se ascund în biblioteca castelului, amuzat de poveştile cu fantome şi istoria familiei Kemény pe care i-o rezumă avocatul, eroul va rămâne singur şi stăpân, peste noapte, al castelului. Este cazat în camera contesei Aranka, unde vede tabloul acesteia: „dintr-un portret mă priveau doi ochi verzi (…), nu sunt într-adevăr verzi, ci aurii şi negri şi viorii în acelaşi timp, schimbători, profunzi şi hipnotici cum sunt ochii de leopard" (Cezar Petrescu, 1973: 196). Aşadar, legătura dintre Aranka şi erou este stabilită prin forţa hipnotică a ochilor fetei. Element al viciului, al păcatului, dar şi drog ce îţi anulează conştiinţa, vinul devine licoarea care face posibilă realizarea unui contactul între erou şi *poltergeist*. Începe să vorbească cu portretul, ameninţându-l că nu îi este teamă, priveşte necontenit ochii fetei, simţind că parcă la rândul lor ochii aceia strălucitori îl privesc şi ei, ameninţă portretul şi îi citeşte dintr-o carte din bibliotecă, fragmentul ales fiind din Sfântul Augustin şi vorbind despre „le lacs du diable" (Cezar Petrescu, 1973: 213), metaforă a păcatului, păcat în care el însuşi se adânceşte. Rămas în întunecimea camerei, după ce lumânarea se stinge, loveşte portretul, dar observă că ochii „fosforici" sunt în altă parte a camerei şi speriat pipăie tabloul, constatând doar prezenţa ramei: „rama era intactă şi neclintită în perete, dar mâna n-a dat peste pânză – înlăuntrul ramei a pipăit numai peretele gol şi aspru" (Cezar Petrescu, 1973: 215). Urmează apoi o nebunească goană după ochii ce luminau pretutindeni, goană ce îl conduce până în mlaştini şi care îl supune unui proces de transformare, de sălbăticire, de posedare: „Este contagioasă sălbăticirea? Ceva din strămoşii lacuştri s-a deşteptat în mine? Nu ştiu; dar m-am trezit în goana nebunească, urlând şi eu pe întrecutele, cu guşatul tâmp şi nevolnic: - Uuu! Uuuu! Uuuu-uuu!" (Cezar Petrescu, 1973: 219). Fantasticul denaturează şi mai mult povestea: trezit din starea de sălbăticie, eroul este prezentat într-un alt cadru: îmbrăcat în costum de scafandru, face scufundări şi este atacat de o caracatiţă. Privind în ochi caracatiţa şi implorând salvarea, constată că ochii animalului marin devin ochii avocatului: acesta îi spune că a fost internat într-un sanatoriu timp de două săptămâni, după ce a fost găsit leşinat în mlaştină. De asemenea, aflăm că în locul unde fusese găsit eroul a fost descoperit şi cadavrul contesei

Aranka. Dintr-o dată, orice urmă de fantastic este anulată: prezența „guşatului tâmp", ce părea, de asemenea, afectat de mania demonică, este justificată acum : el ar fi fost frate cu Tivadov Vago, ofițerul cu care socializa Aranka, şi fiind gelos pe aceştia, posibil că a omorât-o pe fată.

Ion Bălu, în volumul *Cezar Petrescu*, în capitolul „Fantasticul interior", consideră că „prozatorul şi-a construit nuvela pe o credință populară: sufletul celui neîngropat creştineşte nu-şi găseşte odihnă decât după îndeplinirea ritualului statornicit prin datini" (Ion Bălu, 1972:117). Susținem ideea criticului, completând-o cu faptul că, prin îndeplinirea ritului creştin nu se urmăreşte doar împăcarea sufletului spiritului neîngropat, dar se realizează şi anularea blestemului, ştergerea păcatului originar şi restabilirea cadrului natura–uman, Diavolul fiind înlăturat. Odată cu spiritul fetei, este luat şi salvat din *Lacul morților* întreg cumulul de spirite îngropate acolo. Astfel, religia considerată păgână, *mahomedanism-ul*, este reînlocuită cu cea *creştină*, angelicul câştigând în fața satanicului.

Aşa cum afirmam în incipit, satanismul din nuvela lui Cezar Petrescu este prezent şi sub/în forma *spațiului*, zonă abiotică, mlăştinoasă, lipsită de stabilitatea terestrului material. Mircea Păduraru, în lucrarea *Reprezentarea Diavolului în imaginarul literar românesc,* consideră că „amănuntul că în centrul atenției este însăşi construcția spațiului, e de natură să producă un fel de surpriză. Spațiul e diferit ca insularitate, cu legi proprii şi pare că îşi integrează tot ce intră într-un fel sau altul în atingere cu el. Un astfel de mod de a pune problema prezintă o dilemă hermeneutică: *eroul* poate fi *protagonistul*, iar *scena* – spațiul *înmiasmat*. Pe de altă parte, cu egală îndreptățire, dacă nu chiar cu superioară legitimitate, *eroul* poate fi considerat însuşii spațiul în care păşeşte personajul, locul blestemat; *scena* ar fi deci însăşi conştiința protagonistului şi, din această perspectivă, naratorul-protagonist devine cadru în care îşi face încercarea o lume elementară" (Mircea Păduraru, 2012: 211). Criticul analizează cu mare atenție această perspectivă a unui spațiu–personaj, afectat de influența Diavolului, care contaminează gândirea ființelor ce îl viețuiesc. Prima impresie a eroului surprinde tocmai influența maladivă a spațiului, lipsa vieții şi a umanului: „Nu se mişca nimic. Totul era părăsit şi deşert, cum n-ar mai fi locuit nimeni de o sută, de sute de ani" (Cezar Petrescu, 1973: 179). Boala „nelămurită" îşi poate găsi explicația tocmai în infectarea cu diabolicul spațiului în care personajele îşi desfăşoară activitatea. Însuşi „eroul" resimte chemarea spațiului diabolic: „Irezistibil, chemarea smârcurilor înmiresmate mă îndeamnă să cobor" (Cezar Petrescu, 1973: 198). Apariția celor trei forme de supranatural (*posedarea, poltergeist-ul* şi *reîncarnarea*) îşi găseşte acum o explicație mult mai favorabilă: într-un spațiu al Diavolului spiritele sunt captive, fără scăpare, iar procesele de apariție şi manifestare pot fi oricât de diverse şi spectaculoase, orice fiind posibil. Blestemul despre care vorbeam în prima parte, poate lua în această nouă abordare, o altă formă: *Lacul turcilor* reprezentând *loc blestemat* (unde a avut loc bătălia unde au fost înecate rămăşițele unei oaste turceşti: bătălia este aceeaşi despre care aminteam în prima parte a lucrării, dintre doi căpitani care erau de fapt rude, membri ai familiei Kemény). Astfel, concluzia salvării din/de blestem este similară cu cea din primul caz: îndeplinirea ritului creştin realizează îndepărtarea păcatului, spulberarea blestemului şi sacralizează spațiul.

Pentru a concluziona şi pentru a echilibra cele două viziuni expuse ne vom îndrepta atenția asupra unui aspect pe care nu l-am dezbătut până acum: titlul nuvelei – *Aranka, ştima*

lacurilor. Postularea contesei Aranka sub titulatura unei creaturi populare (*Ştima lacurilor*[4]), nu urmăreşte, credem, directa simbolistică a divinității acvatice invocate, ci una mult mai dezvoltată. Este adevărat că Aranka devine „stăpână" a *Lacului turcilor*, dar scopul ei nu este acelaşi cu cel al *Ştimei lacurilor*: ea nu urmăreşte înecarea oamenilor pe care îi întâlneşte, ci doreşte să-i fie descoperit corpul îngropat în mlaştină. De asemenea, apariția *poltergeist-ul* este, după cum am mai discutat, cauzat de blestemul ce urmăreşte familia Kemény şi din care nu se poate scăpa decât prin rit creştin. Aranka este atât o apariție fantomatică, cât şi o creație a spațiului demonic în care îşi desfăşoară activitatea. Mlaştinile Diavolului ce înconjoară castelul şi spectrele satanice ce apar în nuvelă pun în paralel două religii – *creştinism* şi *mahomedanism*-, dar iradiază, de fapt, conflictul dintre două credințe: cea în Satana şi cea în Divinitate (indiferent de numele său: Dumnezeu sau Allah).

Bibliografie

Volume

Cezar Petrescu, *Aranca, ştima lacurilor*, postfață şi bibliografie de Ion Maxim, Editura Minerva, Bucureşti, 1973.
Mircea Păduraru, *Reprezentarea Diavolului în imaginarul literar românesc*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2012.
Denis de Rougemont, *Partea Diavolului*, tradus de Mircea Ivănescu, Editura Humanitas, 2006.
Ion Bălu, *Cezar Petrescu*, în capitolul „Fantasticul interior", Editura, Albatros, 1972.

Surse internet

http://www.descopera.ro/cultura/6438991-posedarea-diavoleasca-cand-satana-preia-fraiele
http://traditiidinromania.ro/legende/stima-apelor.html
http://www.sfaturiortodoxe.ro/reincarnare.htm
http://ro.wikipedia.org/wiki/Metempsihoz%C4%83

[4] „Cunoscută sub diverse denumiri: Stima Apelor, Femeia Garlei, Valva Apei etc., aceasta este o divinitate autohtonă a apelor dulci, o replică românească a zeițelor naiade de la Greci. Stima Apelor este o reprezentare mitică feminină, stăpână a apelor, care se face văzută şi simțită pe timp de noapte. Ea este o femeie albă şi rece, stă în apă şi are piepții aşa de mari că îi dă pe spate. Ca statură, este înaltă şi îmbrăcată în alb. Ea apare şi ca sirenă (jumătate peşte şi jumătate om), poate fi femeie, dar şi bărbat. Când iese la suprafața apei, pe vreme rea şi în noptile cu lună, se scutură, umblă pe uliță ca un nor, se scaldă. Dacă-i dai pace, nu zice la nimeni nimic, dar de nu, te mutește, te slutește. Umblă până la miezul nopții, când încep cocoşii a cânta. Ea trage pe om la înec zicând: *Ceasul a sosit,/Omu' n-a venit!*", citat din articolul *Ştima apelor*, de pe site-ul http://traditiidinromania.ro/legende/stima-apelor.html

FROM ALPHA TO ARGHEZI

Carmen-Elena FLOREA, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract : **Grand Alpha *and Arghezi.*** *Alexandru George is a rebellious writer who used to find the pleasure of hidden revolutionary answers, to any of his possible critics. A reason indeed to pay a great tribute to one of his favourite predecessors, Tudor Arghezi, in a substantial work,* Grand Alpha, *first published in 1970. The essay is nothing but a treasure of 15 chapters aiming a diversity of unique themes: Arghezi vs. Eminescu, the poet's endless debut, the perspective of the folklore as seen in poetry, contemporary acceptance and the (un)expected reactions; we go on with Arghezi in the mirror of his own lyrics, then searching for divinity and being accused of satanic shadows in writing. Not to mention the taste for the pamphlet, a soul print transferred in a living creation. All in all, an intriguing vision, an unexpected analysis from a nowadays writer to a 20th century genius. However, the parallel drawn in the present work is far from solving an intimate aspect of modernism facing postmodernism, subjective ideals challenging me to discover any ultimate subversive conjunction. The essay develops a disposal for reflection, though literature itself openly interferes with criticism. There could be lines seen in a different light or from an impossible angle. Thus, one might reveal, sometimes express, infinite possibilities of interpretation. To sum up, Alexandru George is steadily searching for deep roots of Arghezi's esthetic views, starting with his native background, coming up with his whole and hard to call spotless life experience,then, not really ending, in a proper way. Still,he invites his public to a positive judgement, instead of giving solutions. Well chosen titles, such as* Who is the living and real man?, Was it really me, wasn't it for me?, The most stupid of me *or* The Wizard *speak from themselves.*

Keywords: reflection, expectation, experience, subjectivity, ideal

Argument

Alexandru George este unul dintre scriitorii rebeli, care şi-a găsit plăcerea răspunsului răzvrătit, dat eventualilor detractori, într-o critică de tip subiectiv, prin raportare la literatura pe care a practicat-o. Jocul postmodernistului de-a observația adâncă își găsește răspunsul în tipul de eseu-laudatio adus unui preferat, Tudor Arghezi. Lucrarea *Marele Alpha*, dedicată înaintaşului de excepție, a fost publicată în 1970, adică la trei ani de la dispariția maestrului. Alegerea titlului este explicată în postfața la ediția a II-a, din 2005, de însuşi cel care l-a ales: *Miron Radu Paraschivescu, unul dintre cei mai tenaci detestatori ai lui Arghezi, tocmai salutase reînvierea unui Blaga sau Bacovia, afirmând că, în sfârşit, ne-am scăpat de A şi am ajuns la alte litere ale alfabetului. ...Alpha e un pseudonim folosit cândva de marele poet pentru motive pe care el nu le-a dezvăluit niciodată. D. Caracostea,amintindu-l în diatriba sa antiargheziană, îl numeşte aşa pe fostul său coleg de gimnaziu.*

Paginile grupate în 15 capitole par a construi o structură mentală circulară, aptă să pună valorile la locul lor, parțial ironic. Titluri de cuprins precum *Care-i omul viu şi adevărat?, Vraciul* sau *Eu eram? Eu nu eram?* pot induce în eroare un cititor neavizat. Ce să mai spunem de numele primului dintre ele, care îl reia pe cel de pe copertă - pro Arghezi, în

opoziție cu ultimul, prinos de modestie - *Eu cel mai prost,* autoflagelare a lui Alexandru George. Dacă, cel puțin la propriu, cei doi au respirat acelaşi aer, bucureşteni deopotrivă, nu ne este greu să explicăm patima voalată a celui mai tânăr, dornic să şteargă orice discurs defăimător venit de oriunde, de-a lungul timpului, la adresa poetului *Cuvintelor potrivite*. Este impresionantă organizarea materiei în *Marele Alpha*, o carte aproape de buzunar, căreia nu pare să-i fi scăpat nimic din ceea ce i-ar fi plăcut şi celui implicat critic, altminteri exigent observator, când venea vorba de acceptarea vreunei recenzii a operei sale. O temă cvasiactivată, atât de cunoscători, cât şi de pseudoscolastici, *Arghezi vs. Eminescu,* beneficiază de o perspectivă transparentă, de această dată. Fiecare dintre cei doi coloşi este situat corect şi obiectiv pe un piedestal recunoscut, urmărindu-se antinomii profunde, justificând actul de creație şi descoperindu-se, cu atât mai interesant, punți nebănuite. Dublul debut al lui Arghezi, cel uitat de vreme, de la 16 ani şi cel greu, de la 47 de ani devine o tentantă obsesie explicabilă, în spiritul lui Alexandru George. Arghezi se decodifică acum trăind o spaimă perpetuă a debutului. Oricare nouă tipăritură, insolită în raport cu precedenta, este receptată ca un debut, prin reinventarea autonomă şi trudnică a păcătosului răzvrătit. Sunt trecute în revistă opinii critice aparținând consacraților Eugen Lovinescu, Vladimir Streinu, George Călinescu, Eugen Ionescu. Analiza experienței monahale argheziene sau developarea raportului liricii sale cu folclorul, din prisma originii scriitorului, completează pasajele dense dedicate pamfletarului Arghezi. Poetul de vorbă cu sine, între retorism şi antiretorism, anticipează reprezentările sale patetice şi radicale, privind suportul dramei intelectuale. Creator prolific de autoportrete în versuri, se declară spontan împotriva jurnaliştilor, ajunge recunoscut simpatizant al unor confrați şi se trădează indignat de alții, culminând, din perspectiva unui recunoscut critic, cu un antiblazon de satanism liric. Repere bine stabilite de autorul *Marelui Alpha*.

Şi, totuşi, ce a dezvăluit Alexandru George, ce a văzut la Tudor Arghezi, spre a puncta ineditul? Iată confesiunea sa, aşezată în primele pagini: *A scrie despre el... e, la prima vedere, un act temerar sau superfluu. ...Travaliul stăruitor şi devotat al criticii nu vine să adauge totdeauna operei artistice sporul cunoaşterii. ...Comentariul şi exegeza se suprapun uneori numai ca o zgură de prejudecăți, ...de false adevăruri, ce au totuşi, din nefericire, realitatea lor - iluzoria lor autonomie.*

Justificare argheziană

Conul de penumbră în care s-a adâncit Arghezi postum l-a determinat pe Alexandru George să reacționeze editorial, explicând fenomenul printr-o plată nedreaptă a destinului, care a rememorat intervalele neregulate ale intervențiilor publice aparținând recunoscutului poet. Modestia celui care aparent era un ironic incurabil a fost demascată de polemica discreție-investigație a curioşilor cunoscători, care au sesizat nostalgia reală, dincolo de confesiunea-i amară: *M-am eliminat sută la sută din mine, lăsând să se vadă numai părticica lui Dumnezeu.* Deşi reputat, în ochii lui Lovinescu, Arghezi a fost privit circumspect, prin raportare la Eminescu. Emancipării moderniste a celui dintâi nu i se potriveşte antieminescianismul cu care mulți au împovărat epoca. Ierarhia valorică nu-şi găseşte locul printre contribuabilii individuali, care scriu cu penelul sufletului şi al minții, nicidecum sub sabia etapizărilor. Eminescu este izvorul românesc strâns în tezaur precoce, Arghezi rămâne trudnicul martor al diversității lirice, poetul cu tot atâtea fețe, câte versuri dăruite. *Din bube,*

mucegaiuri şi noroi, el *a clădit* prin *cuvinte potrivite* opera universală gândită sincer ca o *cântare omului*. A-ți codifica sufletul ori a transcrie emoțional suferința şi sublimul lumesc înseamnă mai mult decât o simplă creație, devine confesiune intimă, poate dezorientată, care nu se mai reclamă imediat ca publicație necesar cotidiană. Este şi motivul pentru care Alexandru George revelează *dinamismul formelor amalgamate şi aglomerate haotic, absența totală a spiritului ordinator.* Arghezi plasează linear viața în formele ei cele mai neașteptate, grație formației sale intelectuale şi, în special, prin intensitatea spiritului etern şi migălos căutător de inedit. Versurile sale au o adresabilitate generală, cu condiția să fie inspirat selectate. Citiți *Zdreanță*, înnobilați-vă cu psalmi, reflectați cu *peizaje*, şcoliți-vă constant cu *Creion.* Nelinişti poetice traduse în versuri simple, tocmai prin complexitatea pe care o deschid. Altfel spus, tertip eminescian. Dacă Luceafărul a invadat paginile românismului cu măiestrie filosofică sau cu naționalism expresiv, cucerind şi educând imperturbabil, Arghezi a învățat să tacă atunci când căutările, a se citi cercetarea, deveneau negație prin admonestări nefireşti. Reproşul pare o definiție a dezinteresului, un refuz al libertății conceptuale, ceea ce nu poate armoniza cu o culminare postumă a recunoaşterii unui artist, de altfel, expectabilă.

Tocmai de aceea, George suspectează geniul eminescian ca fiind guvernat de un *duh suprauman, indiferent, glacial şi autotelic*, influențându-l să le răspundă scepticilor, celor care l-au nedreptățit pe Arghezi, oferindu-le şi sugerându-ne calea, astfel încât *să putem merge mai departe.*

Autonomia *non*debutului

Asupra travaliului debutului încercatului modernist se apleacă autorul eseului critic *Marele Alpha* în capitolul *Am intrat în viața expresiei cu zăticnire.* Am ales să analizez perspectiva sa critică din prisma nondebutului, transformând conotația aparent antonimică a compusului într-o percepție metaforică a termenului, voit perpetuată. Nu despre lipsa cunoaşterii publice este vorba, ci despre perfecționismul arghezian, care asertează exigența cititorului cu propriul bun simț, interpretat ca teamă sau nonvaloare. Unei susceptibilități subiective acceptate, cu siguranță, de înțeles, i s-a aliat acel tip de critică inoportună, delectându-se strict cu dezrădăcinarea motivelor care au condus la apariții argheziene repetat inedite, în tipărituri la început sporadice, ulterior voluptuoase şi răzbunător prolifice. Pagina introspectivă contemporană va nota o primă apariție în *Liga ortodoxă*, din 1896, cercetare pe care i-o datorăm lui Şerban Cioculescu. La 16 ani, reprezentantul unui sfârşit de secol dezvăluie preferințe parnasiene şi amprente eminesciene, absolut demonstrabile. Reacționează, însă, Alexandru George, extrem de convingător: *Apariția lui Ion Theo în Liga ortodoxă nu reprezintă un adevărat debut. Autorul nu a pomenit niciodată cu plăcere despre aceste încercări; de vreo publicare a lor nici nu poate fi vorba...* Cel puțin sub raport teoretic, tentația acceptabilității imediate este oportună. Astfel, în 1896, vine botezul publicistic în *Viața nouă* cu un alt pseudonim, Ion Th. Arghezzi. Căutări, căutări. Reiterarea momentului este consemnată de biografi în 1904, cu semnătura Tudor Arghezi şi cu împăcarea unui nou debut. Amatorismului i-a luat locul o serie de *Agate negre*, parțial valorificate în *Cuvinte potrivite.* Alexandru George explică ezitarea poetului în mod direct, folosindu-se de o altă mărturisire a sa: *n-am scris pentru tipar şi m-am păzit de teme date...; scriu în toate zilele fără această constrângere şi adun manuscrisele fără scop..., iar la citire, selecția e făcută prin rezistență*. Eseistul îşi continuă demonstrația, considerând că marile talente se construiesc

treptat şi nu se epuizează în debuturi juvenile. Este amintit Rimbaud, apoi Bacovia, la care constată un declin valoric, după cel de început volum, *Plumb*. Se pune, totuşi, problema dacă o conturare a unei personalităţi în toată puterea cuvântului poate fi aşezată pe un grafic, respectiv, cât de corect este să judecăm epuizarea sau, din contră, explozia creativităţii unor titani, în funcţie de vârsta la care au venit cu primele confirmări, ignorând tare personale, deseori inimaginabile prin dificultatea vieţii, pentru care au subscris. După 2000 de ani este uşor să realizezi statistici, dar, raportându-ne realmente la primele forme universale ale literaturii, pe care nimeni nu le-a mai judecat, din neputinţă şi lipsă a surselor, nu găsesc deloc util demersul. Rezultanta de excepţie este singura de luat în seamă, indiferent când a fost ea înregistrată.

Prietenului N.D. Cocea, Arghezi îi datorează publicarea constantă în revista *Viaţa socială*, cu sau fără ştirea sa, a unor lucrări ce vor fi constituit ucenicia pentru lirica grea ulterioară. Iată o încercare din 1910, tangenţial simbolistă, pe care Alexandru George nu o găseşte tocmai fericită: *Decembrie, ca un paradis/de marmur şi scântei/hlamide şi-a deschis/şi dintre tei/un vaiet lin de clopoţei/suspină abia, ca-n vis. (Drum de iarnă)* Aflăm că, în mod parcimonios, în perioada antebelică, poetul a publicat sporadic multe dintre versurile incluse ulterior în tomul *Cuvinte potrivite*, favorizând o febrilă activitate de ziarist. Excelentă alegere, aş spune, de vreme ce anticipează rolul său marcant jucat în redacţia *Cugetului românesc*, pe care l-a condus prestigios şi care notează, nu-i aşa, un alt debut. Criticul contemporan savurează polemica înregistrată cu Nicolae Iorga, descoperindu-l pe Arghezi deopotrivă vehement şi nonconformist, atunci când apără *Literatura nouă*, iar celor de astăzi rămânându-ne să descoperim un limbaj uneori şocant, care germinează şi care va da naştere ulterior esteticii urâtului:*Limba românească începe să aibă piezişuri, măsuri şi transparenţe şi o manufacturare nouă. Analizaţi numai cretinismul sincer al criticii uimite. Criticii de meserie sunt aproape disperaţi. Ei nu înţeleg cum s-a făcut şi cum se face că ştofa limbii, la care ling ei molcom de câteva decenii şi o îmbălează, începe să aibă inflexiuni de mătase şi chiar, pentru potenţa lor labială, o suculenţă neobişnuită. Docili catâri ai grasului bun-simţ, ei ar trebui cel puţin să răcnească a bine, dacă nu să şi jubileze, dar trecutul lor îi ocărăşte, şi criticii profesionişti au şi ei punctul lor de onoare, acela de a muri precum au trăit, catâri, îndeosebi atunci când sunt şi catâri universitari.*

Debutul în volum se produce în 1927, prin *Cuvinte potrivite*, ,,bălţată eroare“, în opinia lui Ion Barbu şi ,,bilanţ“ sau ,,antologie de treizeci de ani“, din punctul de vedere al lui Alexandru George. În binecunoscutul pamflet *Poetica domnului Arghezi*, poetul matematician îl acuză pe confratele său de lipsă de substanţă, facilitate şi desuetitudine a temelor. Nota personală nu este mascată şi devine mult mai periculoasă, conştientizându-se influenţa pe care Barbu o avea în rândul tinerilor. În replică, scriitorul secolului al XXI-lea omagiază munca îndelungată a celui care, în mod răbdător, a adunat perle pe care le-a publicat atunci când a fost sigur de sine, asumându-şi atât deziluzia criticii injuste, cât şi continuarea iureşului tipăriturilor, ca un răspuns superior şi ca o confirmare a realei valori. Mă întreb ce s-ar fi întâmplat dacă, din aceeaşi pudoare intelectuală care l-a ţintuit 30 de ani şi, marcat sincer de reacţia barbiană, Arghezi ar fi decis să renunţe a mai publica. Mă şi bucur, însă, reformulând şi convinsă fiind că nimic nu e întâmplător, implicit felicitându-l pentru acest debut târziu, care, prin maturitatea vârstei, i-a permis să continue. În mod categoric, nu acelaşi lucru s-ar fi întâmplat, dacă toată această tevatură care a însoţit apariţia primului volum ar fi avut loc cu

20-30 de ani mai devreme. Le va fi datorat mult şi apărătorilor sinceri, obiectivi, care au găsit locul potrivit pentru maestru, ca să parafrazăm titlul discutat. Vladimir Streinu remarcă influenţa lui Baudelaire în scrisul arghezian şi *forţa hugoliană de expresie*. George Călinescu notează admirativ trăsăturile eminesciene şi cele ale lui Verlaine în lirica supusă atenţiei, dar şi *amestecul inanalizabil de realism material, fluturător fior al necunoscutului.* Împăcaţi,contemporanii mei subscriu fericit şi îndatoritor...

Flori fără *mucigai* din folclorul românesc

Lui Alexandru George îi revine meritul de a fi explicat versul frust al maturităţii argheziene, fascinant şi tăios, prin întoarcerea la origini. Ceea ce multora li se părea strict vulgar în adresabilitatea lirică a poetului a devenit material de investigaţie tradiţională pentru eseist. Prea mult nici nu s-au înşelat cei grăbiţi, dacă interpretăm etimologic termenul *vulgar*. Cu modestie, admit că înţeleg şi simpatizez cu opinia conform căreia folclorul autentic stă la baza estetcii *Florilor de mucigai*. În sens larg, termenul poate fi sinonim cu *popular*, dar în accepţiune polisemantică, cel din urmă îşi dezvăluie miraculos sensuri autohtone. *Ţărănismul* pe care l-a intuit criticul contemporan în opera înaintaşului său nu este unul de blamat şi cu atât mai puţin fals, ci o construcţie riguroasă şi sinceră a unui calapod românesc urban, găsindu-şi resursele într-un alt fel de folclor, în aparenţă urât, în esenţă transparent, al lumii de zi cu zi. Aşa cum literatura evoluează, aşa şi afluenţii poporanismului românesc revitalizează scrieri moderniste şi postmoderniste, fără îndoială, pionieratul fiind asigurat de Arghezi. George observă elegant faţetele influenţelor folclorice la Alecsandri ori Coşbuc, Sadoveanu şi reinventează termenul pentru bucureşteanul cu numele real Ion N. Theodorescu. Ceea ce frapează este râvna cu care se creează legături genetice, aproape psihologice, intuitive, cu originile gorjene ale tatălui poetului, chiar presupunerea că cel din urmă s-ar fi născut în respectivele locuri, venind din fragedă copilărie în Bucureşti. Apoi, observaţia că Arghezi nu vorbeşte deloc de backgroundul său matern ori patern, ceea ce nu ar împiedica o explicaţie conform căreia sevele unui pământ de baştină nu ar putea înrâuri o creaţie vivace târzie, aşadar, aşezată, recognoscibilă. Subiectiv, Alexandru George, el însuşi un bucureştean par-excellence şi un iremediabil îndrăgostit de urbea sa, rememorează picanteriile şi întâmplările nevinovate ale predecesorului său, copil: *Toate evocările lui, îndepărtate în timp, sunt tipic urbane, sunt ale unui om care şi-a format privirea la spectacolul străzii bucureştene şi a pitoreştilor ei figuri – Ali, bragagiul turc, fost prizonier de la 1877, Moş Nicolae cel care iubea portocalele şi nu vindea decât aceste fructe..., târgul de covoare dintre biserica Domniţei Bălaşa şi Spitalul Brâncovenesc... sau nebunul tragic Sângerece, personaj real, hărţuit de copiii străzii şi linşat de mahalagiii timpului...* Nimic idilic în scrierile mari, numai că limbajul uliţei de mahala, să-l numim adaptat slangul bucureştean interbelic, a frizat latura folclorică, luând, în sensul propriu, ceea ce este popular, stradal, mai clar, în ea. Interesant este că Arghezi s-a adaptat, chiar a creat o modă, a inovat, a uimit, a adus firescul în literatura civilizată, parcă în frac, dacă ne gândim la romancierii citadini contemporani lui, îmbunându-l pe cititorul care, în loc să arunce cartea cât colo, a înţeles şi a compătimit soarta celor invocaţi direct sau indirect în lirica aproape contaminată a artistului. Mai mult, revin la Alexandru George, care probează punctual teoria sa, statuând un anticalofilism faţă de Junimea. Dacă Maiorescu vedea în poezia populară o funcţie educativă, aproape clasică, Arghezi căuta un efect de contrast: *Modul popular de a zice un lucru e totdeauna la el un mod de a izbi auzul,*

de a scandaliza. Sintetizând, se observă faptul că *nu utilizarea folclorului poate fi caracteristică pentru felul lui de a scrie, ci modul de utilizare foarte particular şi nou.* Exemplificarea este cu atât mai verosimilă, cu cât i se alătură versuri candide din tinerețe, parcă pentru a se justifica formația reală a omului educat, care a utilizat resortul popular, numai de el ştiut, din rațiuni exclusiv scriitoriceşti: *Nu vă lăsați! Mâncați-l viu, să-l arză focul,/Că spurcă unde şade, nemernicul, şi locul...*de comparat cu *Un veac, iubita mea, de când/ Am adormit culcați alături! Fu dulce cupa cu venin!* Nu în ultimul rând, Arghezi se va fi situat în linia acelei direcții a primei jumătăți a secolului trecut, când fiecare personalitate marcantă se impunea printr-o notă personală născută dintr-un tipar al opoziției, reacției față de ceva. George constată că *Forile de mucigai* au apărut în plin moment de glorie al ermetismului, eu merg mai departe şi, purtând vina de a fi concitadina lui Ion Barbu, îl suspectez pe Arghezi de un binemeritat răspuns dat acestuia, imediat după înfierarea suferită la publicarea primului volum. Cert este că Arghezi şi-a conturat aura personalității prin acest tip virulent de scriere, care nu a constituit decât o punte pentru nenumăratele tipărituri ulterioare, de o cu totul altă factură. La fel de verificat este faptul că va fi născut mici demoni în mintea unui Marin Sorescu ori Marin Preda, de a scrie plebeu, dar rafinat, într-o manieră rural-urbană, general acceptată.

Simpatii, antipatii, oameni...

Un scurt capitol intitulat *O mucenicie pe care o accepți anticipat,* din cartea *Marele Alpha*, este mai degrabă o pledoarie în favoarea situării demne a personalității argheziene într-un loc unic şi nedetractabil, caracterizat prin autenticitate şi originalitate. Resemnarea oricărui poet de a mistifica o critică ce se străduieşete să aducă argumente în favoarea unor şcoli care l-au influențat, ca să nu spunem în cea a plagierii estetice a unor nume mari, este explicabilă şi în cazul lui Tudor Arghezi, pe care l-au introspectat circumspect mulți, începând cu Şerban Cioculescu. A nu se intui o rea voință din partea renumitului critic, ci doar o profesiune de credință, cu care ne obişnuise. Alexandru George respinge considerentul conform căruia *Arghezi s-a format în ambianța simboliştilor francezi, pe lângă estetişti intransigenți ca Al. Macedonski şi Bogdan-Piteşti.* Ştie că cel din urmă a avut relații amicale cu poetul, dar, ca *simplu degustător de artă, lipsit de o concepție precisă*, nu ar fi putut să contribuie cu nimic la construcția arhitectonică a operei celui renumit. În plus, contemporanul meu reperează principii fundamentale după care s-a ghidat maestrul, conceptualizând un soi de idolatrie pentru maniera sa constant simplă de a se impune valoric. Dacă un creator precum cel al *Horelor* ori al *Versurilor de seară* s-a format într-o epocă dominată şi de decadentism, dar şi de realism ori naturalism, înțelegem dorința expresă de ase individualiza, cel puțin prin animația unui spirit total opus acestora, prin apelul la neutralitate, adică, prin îndepărtarea de riscul de a reda viața, aşa cum este ea, fără implicarea actului aristic: *Maniera argheziană e, în primul rând, o atitudine de artist care ştie că stăpâneşte o putere fără limite de a reforma realitatea, de a o face mai urâtă sau mai frumoasă, de a lucra mereu asupra ei, dar oricum de a o dezvălui mai expresivă.* Autointitulat ,,papagal căznit", Arghezi a avut simpatii şi antipatii, ca orice om, care, fără doar şi poate, au servit ca probe ale raportărilor sale intelectuale, ori de câte ori s-a reinventat liric. George descoperă că l-a evocat deseori pe Caragiale drept un scriitor de excepție. La antipozi s-a situat Liviu Rebreanu, a cărui proză pare să-i fi produs oroare. Nici nu ar fi fost posibil a gândi altfel această stare de fapt,

reactivând antinaturalismul său şi indignarea faţă de orice viziune ternă, nondetectabilă aprioric. Ce mai scrie, programatic, Arghezi în *Cugetul românesc?* Fără tăgadă: *Numai prostimea culturală îşi închipuie că arta e o cravată şi literatura e o umbrelă... Artă fără suferinţă nu există.* Minge la fileu pentru George, care vede în idolul său reprezentantul exemplar al celui care *angajează toată răspunderea celui implicat în actul creaţiei.* În *Vers şi poezie*, se teoretizează conceptul poeziei pure, prin delimitarea de amalgamul altor forme de literatură. Ulterior, se dezice şi de imixtiunea falşilor scriitori proveniţi din rândul ziariştilor, fără a nega existenţa dual㠹 a celor două profesiuni de credinţă în facultăţile creatoare ale unei aceleiaşi persoane, atâta vreme cât cel vizat le poate îmbrăţişa pe ambele, în manieră superioară şi lipsită de interferare: *Poeţii care devin jurnalişti nu-s poeţi, ci copii spălăcite... Jurnalismul e numai o supapă trecătoare a stomacului strâns în chinga sărăciei, nu-l ispiteşte pe adevăratul scriitor.* „An example in point“, cum ar spune englezul, îl constituie însuşi Eminescu, la care George observă că *distanţa dintre poet şi ziarist este enormă*.

În concluzie, actul temerar al scriiturii argheziene este neîndoielnic rezultatul unei formaţii personale autentice, trudite, dar beneficiind de harul rar de a transforma talentul nativ şi gândul bine intenţionat în fluentă, cursivă, relaxantă aşternere pe hârtie, mărturie fiind numeroasele volume publicate într-o viaţă de om, fie ea deblocată, în a doua sa jumătate, indiscutabil profund inspirată şi matur aplicată.

Experienţa monahală

Mărturisesc că am decis să-mi exprim punctul de vedere în legătură cu alegerea făcută de Arghezi în tinereţe, aceea de a îmbrăca vremelnic haina monahală, dintr-un alt resort decât cel care l-a determinat pe Alexandru George să se întreacă pe sine însuşi, în capitolul *Am câştigat puterea ce-a rămas.* Dacă privesc lucrurile influenţată de educaţia religioasă pe care mulţi am dobândit-o, admit că nu am înţeles niciodată indecizia psalmistului, altminteri inefabil, strigătul şi căutările lui perpetue întru divinitate, câtă vreme a experimentat în mod real viaţa din mânăstire, un loc în care este de presupus că s-a putut apropia de Dumnezeu. Sunt şi *Icoanele de lemn,* ce-i drept, dar niciodată nu am acordat credit prozei în faţa versului. Adevărata developare a unui artist, trădare, dacă vreţi, se realizează în poezie. La urma urmei, restul e ficţiune, nu oferă aceeaşi credibilitate. Iată, de pildă, în aceste tablete de care am amintit, sunt multe fantasticisme, iar textele dovedit inspirate din realitate sunt prea dure, aşadar vinovate de un subiectivism nepermis. Parţial, au valoarea unui jurnal sau al unei spovedanii. Direcţia impusă de autor este, însă, unilaterală, evident virulentă, fie şi justificat, din pricina repulsiei faţă de *noroiul* găsit acolo unde se aştepta mai puţin. Sunt şi cuvinte de laudă pentru adevăraţii şi, nu întâmplător, marii monahi, dar eterogenitatea lumii schimnice pare să nu-i fi fost pe plac tânărului şi curatului aspirant. De pe un soclu al ateului închipuit, aş fi interesată să aflu ce l-a motivat intim pe poet să se joace atât de mult cu viaţa lui, fără a se teme de pedeapsa Celui de Sus. Debutează la 16 ani, se călugăreşte la 20, primeşte acceptul să treacă la catolicism la 25, când pleacă din ţară şicompletează un an de stagiu la Fribourg, se întoarce dezamăgit, o ia de la capăt. Da, mi-aş putea explica astfel lipsa dorinţei de a publica încă un sfert de veac de atunci încolo. S-ar justifica tăcerea şi lipsa de reacţie, ca o autopedeapsă, poate o căutare a sinelui, un dezinteres real, după câte va fi acumulat, surprinzător ori nu, ca sihastru. De ce nu, o prelungire a călugăriei în viaţa mireană, din obişnuinţă, ruşine ori bun simţ. Neliniştile rămân, pentru că, aşa cum ne-am obişnuit, Arghezi

nu vorbeşte niciodată despre sine. Aroganță, protejarea persoanei sau un jurământ neştiut, moştenit, poate, tot din monahie. Dumnezeu l-a iertat, pentru că după un ,,post“ crunt, a primit totul: familie, har, faimă, recunoaştere, antum şi postum.

Nu aceleaşi curiozități nefaste şi superficiale l-au marcat pe Alexandru George, însă. Capitolul împricinat mi se pare cel mai bun din întregul volum, dar şi cel mai pătimaş susținut. Nu a spus-o, dar intuiesc că, pentru el, anii petrecuți de Arghezi la Cernica au fost ca o frecventare a cursurilor unei facultăți, un fel de Eminescu într-o altă Vienă. Surprinde declarația puştiului ajuns a se justifica de ce va fi venit la mânăstire: *Vreau să învăț a scri pe dedesubt.* Mai mult, este convins că aici s-a format marele om ca scriitor, aici a devenit poet, în adevăratul sens al cuvântului: *Dincolo de primenirea vocabularului şi întoarcerea stilului la sintaxa arhaică a textelor sacre, credem că putem afirma că anii aceştia obscuri reprezintă momentul crucial al existenței sale şi că celula albă a mânăstirii Cernica a fost creuzetul în care sufletul lui incandescent s-a format printr-o operație tainică, oricum, imposibil de lămurit, dar ireversibilă.* Criticii literari ai vremii sale au avut reacții diverse, cum era, de altfel, de aşteptat. Nechifor Crainic l-a repudiat, critica raționalistă a recunoscut influența religioasă asupra scrierilor sale, iar Crohmălniceanu a eşuat încercând să-l analizeze în mod exagerat, aşa cum remarcă George. Din punctul său de vedere, Arghezi a rămas până în clipa morții *poetul credinței şi al tăgadei.* Un adevăr la care eu nu mă pot ralia. Nici nu ignor dimensiunea spirituală, de care Arghezi s-a bucurat deplin, aşadar, despre ce vorbim?! S-a jucat cu noi toți. Zâmbind hâtru şi cârcotaş, cum îl ştim. Am confundat omul cu artistul.

Drama intelectuală

Alexandru George vorbeşte despre o reprezentare *patetică şi radicală* a acestui filon. Nici că reuşea să surprindă mai veridic metafora plasticizată argheziană, decât prin revelarea critică a termenului *noapte*, obsedant şi des întâlnit în lirica sa de maturitate. Însăşi ultima lumină a tiparului (oximoronul este voluntar) poartă acest titlu. Analiza surprinde pe de o parte nota de mister a acestor ,,slove făurite“, iar pe de altă parte încercarea de evadare a unui spirit obosit, chinuit, îmbătrânit, duelându-se neostoit cu orgoliile omeneşti şi cu umilința necesară. Nu însă şi cu smerenia ori cu abdicarea de la principiile de-o viață. Este o tentație enormă să traducem imediat cuvântul prin ,,moarte“, ceea ce este perfect plauzibil, neputând alunga temerile inerente ale oricărui creştin,totuşi, muritor. Perisabilitatea firii umane devine cântec de lebădă, până la un punct similară celui mult mai deschis şi candid asumat, al lui Blaga. S-ar greşi, însă, dacă ne-am limita numai la această interpretare şi am violenta pluralismul ideatic al colosului capabil să desfacă necunoscutul în infinite sensuri. Autorul *Marelui Alpha* notează riguros câteva dintre cele mai respectabile definiri ale *nopților* argheziene, fără a cădea în păcatul macedonskian, dar, mai ales, fără a se lăsa copleşit de întortocherile diplomatice ale poetului care, acum îşi oferă sufletul în căuşul palmelor, acum se refugiază temător ori circumspect. Nu susțin o singură observație a eseistului, pe aceea în care pune semnul de egalitate între obscurul din lirica argheziană şi cea din formația intelectuală a gigantului. Chiar dacă a fost bine intenționat şi a dorit să traseze un loc geometric comun, găsesc că riscul interpretărilor subterane este imens, aşa că mă situez pe o axă negociantă, de tip obscur-clarobscur, păstrând ordinea elementelor anterioare.

Într-o primă încadrare, George statuează generalul valabil conform căruia *pentru Arghezi noaptea e elementul ostil, expresia necunoscutului şi a nesiguranței*. Motivul acesta

central, alteori numit mai simplu *întuneric*, este când zid de nepătruns, când abstractă confuzie şi rătăcire: *Şi semănaţi, ca noaptea ce vă naşte/Sfială şi-ndoieli unde-ţi cădea.* Retorismul continuă cu seria sinonimică, propunându-ne *negura: Tu eşti oare sfinxul din poveste/...Negură, namilă?*Cunoaşterea devine scutul de taină al cititorului înspăimântat ori al celui dezamăgit că nota misterioasă cu care ne obişnuiseră romanticii, de ce nu, şi cea superioară, proprie simboliştilor, rămâne simplă conotaţie acceptat funebră, pentru modernişti. I se opune firesc necunoaşterea, dublată de implicarea totală a omului simplu care îşi propune să descifreze misterul universal. Numai că, dacă la Blaga, de pildă, demersul este condus spre înălţimi, la propriu şi la figurat, la Arghezi tenebrele se ascund în pământ, iar căutările sunt rudimentare, puse pe seama individului trudnic săpând, poate scormonind lutul neîndoielnic negru, *pentru a investiga misterul vieţii terestre*, spune criticul. Procesul este etern reiterat, tocmai pentru că este supus în mod conştient eşecului, dar explică dinamica pe care poetul a împrumutat-o căutărilor sale, pe parcursul întregii vieţi. Inclusiv căutarea lui Dumnezeu. Unul dintre cel mai bine şlefuite diamante argheziene este în *Două stepe*, poezie superbă din ultima perioadă de creaţie, o conceptualizare a disperării metafizice, în care Alexandru George dejoacă multe ipoteze nefondate, constatând că *misterul e deopotrivă al pământului şi al cerului şi copleşeşte pe rătăcitorul între cele două planuri ale realităţii.* Eu aş remarca evoluţia din lirica argheziană, strict limitându-mă la înţelesul termenului primordial, explicabilă prin maturizarea creatorului. Apariţia unui al doilea plan, opus celui terestru, nu demult scotocit, nu reprezintă nici acum o evadare, ci un drum dus-întors, nicio abatere de la axă nefiind permisă. Greu de spus dacă accepţiunea se pozitivează, comparând-o cu precedenta, când insul muncitor încă mai spera să găsească ceva sau dacă se pecetluieşte tragic, fără a se striga, însă, decepţionat, neputinţa: *O stepă jos, o stepă neagră sus/Se-apropie împreună şi sugrumă/Calul de lut şi câinele de humă/Şi omul lor, din umbra din apus.* Două lucruri mai frapează. Nu descopăr la Arghezi nicio încercare de reuşită, prea multă decepţie, prea învins spirit, luptă pierdută şi fals propusă, cu final cunoscut. Autoflagelare, teamă sordidă, instrument al creaţiei - voit novator sau la fel de şocant cum ne propusese inedit, prin estetica urâtului. Cine să-l mai înţeleagă?, m-aş autoiluziona şi eu. Autorul eseului constată că *periplul cunoaşterii e absurd şi fără oprire, precum chinul unui damnat* şi dovedeşte, citând: *Unde ne ducem?cine ne primeşte?* Apoi pecetluieşte totul cu lacătul arghezian, „simbol al nepătrunsului“, motiv literar la fel de des folosit ca cel al *nopţii* raportate, cuvinte aflate indubitabil în corelaţie intim literară şi devenite reprezentative pentru universul arghezian: *Oriunde-ţi pipăi pragul, cu şoaptă tristei rugi/Dau numai de belciuge, cu lacăte şi drugi.*

Antiretorism

Interogaţiile retorice *Eu eram? Eu nu eram?*, devenite titlu ale unui alt capitol din eseul critic *Marele Alpha*, sunt o contrametaforă la shakespeareanele „to be or not to be“. Deloc întâmplătoare apariţia celor două pronume, o previziune a eului dedublat arghezian, a unui artist aflat permanent în căutare de sine. Alexandru George remarcă excelent faptul că poetul este *singurul care s-a apostrofat pe sine* şi că *a transformat monologul în dialog..., pe tonul şi în stilul unei dispute cu altul.* Punct şi contrapunct reunite în şi mai mari dezagregări, rătăciri interiorizate, spaime, cedări nervoase, deghizări, observate de critic în confesiunea *Vraciul*, operă cu caracter programatic şi măr al discordiei pentru cei grabnic hotărâţi să diagnosticheze un spirit prea înalt, ca să poată fi aşezat într-un pat procustian. În egală măsură

portret al lumii şi autoportret, totalitatea acestor versuri transpar prin *orgoliul suprem, al individualismului acut, al nepăsării feroce şi disprețuitoare,* spre a-l cita pe George. Suficient material pentru Şerban Cioculescu, care a pus semnul egalității între orgoliul arghezian şi ,,satan", o altă viziune asupra celor doi *eu* invocați de noi anterior.

Despre satanism este greu să discuți, cel puțin ca influență într-o operă literară. Unii l-au văzut ca pe o reală sursă de inspirație, alții ca pe un miraculos panaceu pentru reuşita mesajului poetic,dar e incredibil cum i-a căzut în plasă tocmai căutătorul de esențe lumeşti şi divine, Arghezi. Riscul luării în serios al termenului este imens, pentru că suntem datori să nu ne îndepărtăm de tradiția românească, prin care termenul este sinonim cu ,,necurat", respectiv, cu nereuşita. De dragul liricii culte, nu ne putem permite alunecarea spre ocult, doar pentru că, de pildă, psalmii lui Arghezi nu sunt totdeauna convingători pentru unii. Se pierde permanent din vedere actul artistic,relația poezie-lume exterioară şi se confundă misiunea profetică a artistului cu o banală ştire de ziar, în care îți recunoşti deschis pornirile, convingerile, mai mult sau mai puțin religioase, în consecință, mai mult sau mai puțin ,,curate". Magia adevăratului poet, care cucereşte suflete,îl poate transforma într-un vrăjitor, dar strict din acest punct de vedere, nu având conotația miraculos-fantastică din tradiția înnegurată a folclorului românesc. A fost suficient ca printre numeroasele demonstrații antilaice să apară versuri grele precum *arhanghelul mare taciturn,/neliniştit de greaua lui putere*, ca să se vorbească în mod deschis despre diavol, pentru ca apoi, nemeritat, să se interpreteze actul creației reuşite drept un răspuns la o putere supranaturală oferită acestuia, de vreme ce *atinge neatins noroiul/şi poateduce drum şi peste cer.* Este categorică aluzia şi implicarea îngerului decăzut, dar nu este reală poziționarea sa pe un piedestal, aşa cum greşit au facut-o mulți critici. Arghezi este departe de a fi un artist simplist, care împarte lumea în rai şi iad şi care se răzbună imediat pe tot răul obştesc, invocându-l pe satan. Se pierde permanent din vedere funcția supremă căreia i s-a subordonat artistul, căutarea, analiza psihologică a sinelui, fie ele şi prin actul de curaj de a sfida, de a privi în față răul suprem, pe satan. Exclusă este catalogarea liricii arghziene ca fiind ,,posedată" de satanism, certă rămânând invocarea conceptului, strict ca o unealtă de lucru, de psihanaliză, realizată cu mijloacele unui fin bijutier, aşa cum i-a stat totdeauna bine lui Arghezi ,,cel bătrân" (a se citi cel experimentat). M-am îndepărtat de eseul critic şi de această dată, în mod impulsiv şi instinctual, mulțumindu-i lui Alexandru George pentru a fi ridicat această problemă, a o fi explicat răbdător şi folosind dovezi indubitabile, aşa cum conchide în pasajul următor, cu al cărui mesaj empatizez profund: *puterea diavolului nu e de admis decât într-o viziune radicală a lucrurilor, pe care alte viziuni ale liricii arghezieneo contrazic în modul cel mai categoric...; ...e un procedeu pe care l-am întâlnit şi alteori în poeziile lui Arghezi, acela alscindării eului şi discuției în dialog cu sine însuşi.*

Pamfletul pentru lume şi suflet

Ediția din 2005 a eseului *Marele Alpha,* a II-a, anexează un capitol interesant, *Estetica şi pamfletul arghezian*, care mi-a produs o dublă plăcere: pe de o parte, pentru că era necesară şi o astfel de abordare, pentru a avea imaginea completă a maestrului; pe de altă parte, pentru că am descoperit un Alexandru George maturizat, după 30 de ani, cam cât i-a luat lui Arghezi să redebuteze în volum. Abordarea pamfletului este insinuant directă şi dificilă, pentru că eseistul s-a străduit să se raporteze la întregul operei, nu numai la volumul arghezian intitulat ca atare, *Pamflete* (ediția din 1979, publicată la Minerva). Relația de coordonare cu estetica

este corectă, pentru că spiritul poetului s-ar putea defini tocmai sub amprenta celui de-al doilea termen. Se pot evidenția similitudini cu ironia, sarcasmul, înverşunarea vie, deseori asumată, mai mult, ne putem elibera de povara incertitudinilor, atunci când ni se pare că se trece prea uşor de la prospețime floral la putregai abject. Concret, George trece în revistă situații care aşază fără dubiu scrisul în scripetul pamfletului şi care, dacă n-ar violenta auzul prea fin al concetățenilor, s-ar opri strict la a-l binedispune. Titluri precum *O jigodie literară, Hiena* sau *Dumnezeul ipotecar* nu permit vreun alt comentariu. Cu siguranță, invită la o lectură riscantă. Analiza atât de cunoscutei tablete *Baroane* ne demonstrează, însă, că oricând e loc de mai rău în micile răzbunări sau cel puțin revanşe târzii ale scriitorului. Flashuri aparent banale, în care un medic moare lângă patul pacientului, un nefericit care-l vizitează pe Arghezi în închisoare, oricum bine intenționat, este pedepsit aspru pentru îndrăzneală sau un altul în care este descris insistent şi aprig un nou-născut diform creionează o dimensiune poate spectaculoasă, însă imediat, tragică. Ceea ce trebuie reținut este modul în care şi-a desăvârşit maestrul pamfletele, în propria-i manieră, prin apelul la cuvânt, şi nu la oricare, ci la cel *potrivit*. Tehnica domniei sale constă tocmai în alegerea termenului oportun, în situația ideală. De aceea citim uneori *frumuseți şi prețuri noi*, iar alteori *bube, mucegaiuri şi noroi*. Arghezi-artistul este când îndrăgostit de lume, când pornit asupra ei, astăzi impresionat, ulterior dezavuând tot ceea ce l-a înşelat. Predispoziția aceasta lăuntrică de a parcurge facil desubiectivarea, dacă ar fi să inventez un termen, intraobiectivarea, ca să continui să mă joc de-a cuvintele, l-a situat într-un loc intangibil şi poate tocmai de aceea supus amenințărilor. Câtă infinită tristețe ascunde, iată, această autopersiflare! Pentru că, „pamfletând“ (după modelul „cochetând“) odată cu lumea, te integrezi în acest univers construit şi eşti responsabilizat. Câtă neputință de a salva binele general şi cotidian, aşadar,câtă dramă... Sau să închei mai bine cu paragraful final din carte, al domnului Alexandru George, cel care mi-a pricinuit scrierea acestui articol: *Nu numai limbajul poetului se mântuie, dar însăşi acțiunea sa artistică urmează aceeaşi cale şi ajunge la acelaşi nivel de purificare a ceea ce în ea ar putea fi blamabil. Frumusețea realizării aristice nu numai că produce o conversiune a tuturor elementelor ei constitutive, dar face să-şi câştige adevăratul sens, intenția care le-a urmărit, le-a scos la iveală şi le-a pus în mişcare.*

Bibliografie

George, Alexandru – *Marele Alpha*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2005.
George, Alexandru – *Întâlniri*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1997.
Arghezi, Tudor – *Pamflete*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.
Dragoş, Nicolae (culegere de evocări alcătuită de...) – *L-am cunoscut pe Tudor Arghezi*, Editur Eminescu, Bucureşti, 1981.
Vianu, Tudor – *Arta prozatorilor români*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.
Cărtărescu, Mircea – *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.
Simuț, Ion – *Un clasic al modernității*, România Literară (nr.15), Bucureşti, 2006.

THE CLASH OF TWO WORLDS IN DONALD BARTHELME'S *SNOW WHITE*

Alina LEONTE, PhD Candidate, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: In this article, we argue that Donald Barthelme's first novel, Snow White, underlines contemporary social problems by placing the well-known characters of fairy-tales in the postmodern consumer society of the sixties. The discrepancy between the two worlds is further emphasized by the general conflict between archaic principles, specifically gender roles, and the contemporary views of the liberated woman of the sixties. Barthelme's narrator is meditative but discontent, and explicitly tempting his readers to become more conscious and cautious about their narrative expectations. He features the dialectic of the ordinary and the extraordinary within the universe of fairytales, bringing to life a Snow White with touches of Rapunzel and Little Red Ridding Hood, but also an emancipated woman, dramatizing thus the clash of the two worlds through the opposition of monotony and excitement, knowledge and confusion, simple and complex, right and wrong.

Keywords: hypertextuality, gender roles, liberated woman, Snow White, parody

In laughter, parody and fantasy, Barthelme both detaches himself from the world and contradicts it, producing marvels of humor and imagination in the process. Skepticism liberates him from the exigencies of the world, whereby this very attitude acquires a positive turn. He makes use of popular tales and legends in order to underline the flaws of society present and past, lost values and outdated stereotypes that still seem to have a hold on the present world of pop culture and consumerism. The use of fairy tales, for example, has provided readers with a great variety of discourses over the past few decades. Although most children nowadays, as well as, much of the adult population, may not be familiar with anything but the Disney versions of such fairy tales as "Snow White", "Rapunzel" or "The Beauty and the Beast", most of us respond to the institutionalized and stereotypical fragments of these narratives, so much so that they become good ammunition for commercials, songs, jokes, cartoons, and other elements of popular and consumer culture.

Fairy tales have also provided a rich reservoir of inspiration and at the same time a rather diverse range of characters and situations for creative writers, supplying them with well-known material pliable to political, erotic, or narrative manipulation. As Bacchilega observes, fairy tales are used to achieve a great variety of social aspects in a multitude of contexts and in somewhat ideological means. One cannot view fairy tales as just part of children's literature, or of childhood, as that would very much limit its potential for growth, its multiple purposes and connotations. The fairy tale "cannot be defined one-dimensionally […] adults have always read, censored, approved, and distributed the so-called fairy tales for children" (Bacchilega, 3). Made for, and read by, children, fairy tales offer great possibilities and examples of ordinary characters that manage to surpass their condition and thrive against all odds reaching a happy ending and resolving several issues which some modern-day children might confront. At the same time these particular narratives provide socially suitable restrictions and quite often illustrate the civilizing goals of men and women, as well as their

roles in society, their strengths and weaknesses. Under the disguise of fantasy and make-belief this genre grants writers and readers alike the possibility of a fictional past and social standards, a re-creation of a 'once upon a time' mystical land, which permits its reader to write it off as children's fantasy and just enjoy it as a gift.

When it comes to connections between texts, Gerard Genette proposed the term 'transtextuality' as a more inclusive term than 'intertextuality' (Genette, 2). He divides it into five subtypes, namely, *intertextuality, paratextuality, metatextuality hypertextuality* and *architextuality*. We might identify in Barthelme's work the presence of "architextuality," related to "the reader's expectations, and thus their reception of the work" (Genette, 5). The architextual character of texts also incorporates thematic and figurative anticipations as regards to the texts. Genette's forth subdivision, "hypertextuality," which deals with the relation between a text and a preceding 'hypotext' namely a text or genre on which it is based but which it transforms, modifies, elaborates or extends, is also evident in Barthelme's *Snow White*. As Genette notes, Barthelme's texts are not just reproductions of old stories but rather their transformation, even extension, what is generally referred to as parody. According to Genette, all texts are hypertextual but occasionally the presence of a hypotext is too vague to be the foundation for hypertextual interpretation. For this reason, Genette warns the reader that a hypertext can be studied either for its own individual significance or in connection to its hypotext. Barthelme's characters are plucked from their familiar environment of fairy tales land and transported to a fresh new set of modern-day society, causing them to adapt to a new law order of things, creating thus amusing turn of events, and underlining at the same time the obsolete nature of old principles and values in a world of modern thinking and expectations.

According to Cristina Bacchilega though the known versions of *Snow White* vary a great deal in details and themes, the structure has stayed the same, and perhaps that is why it has gained a place in our collective memories to this day. Its fundamental themes throughout time have also been kept in all of the diverse interpretations, namely female development and female envy (Bacchilega, 31). She further notes the different ways in which *Snow White* has been interpreted by various authors through the passing of time, for instance Bruno Bettelheim who sees in Snow White the daughter's triumphant resolution of the oedipal conflict (31). She further provides the examples of N.J. Girardot, who focuses on the ritual and sacrificial structure of initiation Snow White must endure in an effort to rejoin her society as an adult, and Sandra Gilbert and Susan Gubar, who underline the limitations that patriarchal visuals such as the "angel-woman" (Snow White) and the "monster-woman" (the Queen) put on female characters' and women readers' potential (31). In a reasonable synthesis based on substantial comparative research, Steve Swann Jones concludes that *Snow White* is "a metaphoric representation of the types of problems a young woman is likely to encounter", while Shuli Barzilai reads *Snow White* as the story of "a mother who cannot grow up and a daughter who must" (in Bacchilega, 31).

Donald Barthelme's adaptation of *Snow White* does not entail resolution of conflict or any type of insight into the mind of a young woman on the path to adulthood. In fact his novel might be viewed as an attempt to break free of any social frame of values and expectations as his narrator, pensive but discontent, constantly hints for the readers' benefit, that one should become more conscious and cautious as far as narrative expectations are concerned. Barthelme features the dialectic of the ordinary and the extraordinary within the

universe of fairytales, and brings to life a mature and modern version of the classical Snow White, nevertheless still in contact with her fairytale past, evident in some of her behavior, making metatextual allusions to *Rapunzel* and *Little Red Ridding Hood*. By placing its well-known character on the stage of the contemporary world of America, Barthelme parodies the traditional story by use of incongruity, at the same time making the characters very much aware of their out of place status.

Barthelme dramatizes the conflict between the two worlds through the opposition of monotony and excitement, the quotidian and the visionary, calmness and interference, knowledge and confusion, the simple and the complex, the right and the wrong. These oppositions are present in all of the characters, preventing them from achieving an individual psychic self and placing them on a more general thematic level. The layout of the novel is not dominated by the linear experience of characters but by an extraordinary event, namely the arrival of Snow White in the life of the seven dwarfs. This event turned everybody's world upside-down as it removed all familiarity and pushed everybody, including Snow White, to adapt to the given circumstances of the situation. The adjustment, or lack of it, shapes the "plot" which becomes a whole, following the already established outline of the fairy tale.

> Before we found Snow White wandering in the forest we lived lives stuffed with equanimity [...]
> We were simple bourgeois. We knew what to do [...]
> Now we do not know what to do. Snow White has added a dimension of confusion and misery to our lives. Whereas once we were simple bourgeois who knew what to do, now we are complex bourgeois who are at a loss. We do not like this complexity. We circle it wearily. (*Snow White*, 87-88)

Snow White's arrival brought about a spark of mystery, complexity, and at the same time 'misery' as the dwarfs are now confronted with the unknown, with a new future that is no longer the same old boring existence with which they had grown accustomed. The event is viewed more or less as a disturbance of the natural order of things, both in the hypotext and in the hypertext. A first distinction between the hypotext and the hypertext might be observed in the general development of the dwarfs. Originally they were portrayed as isolated individuals, pure of heart, working in a mine, something that represented for them joy and satisfaction, a satisfaction greater than anything else. Barthelme's dwarfs seem to share some of their hypotext counterparts' passion for work, prior to the arrival of Snow White, but generally speaking they are the representatives of a simple mundane existence surrounded by monotony, the kind that is felt every day by the 'simple' worker of the sixties. While they are preoccupied with the success of their jobs, they are also interested in women, or in this case woman, from a physical point of view, and are even perplexed as to what women really want, in an attempt to satisfy that need. While in the hypotext they had no interest in women in general, be it as sexual objects or simple house-maids, in Barthelme's version, the seven little men are more in touch with the 'man' aspect of their character. In the original story the beautiful and pure Snow White managed to change the lives of the dwarfs by essentially taking care of them, from bathing to cleaning and cooking. In the hypertext, Snow White, while maintaining her original role of keeper of the house, takes on the bathing and cleaning

attributes of her role to new heights, as the shower becomes a place for more than just cleaning.

There is a sentiment of absurdity of life present in Barthelme's texts, a result of the unlikely combination of denial, recognition, and conformity, together with the abstract division of intricacy and plainness. The break between mixed elements and various forms of language make possible a multitude of viewpoints which include irony and parody, and allow for the presence of uncertainty. Barthelme's characters are living in a constant state of uncertainty as they no longer have literary pointers on what to do and how to act, struggling with their past roles of heroes and their current roles of nobodies. By making use of his favorite technique, collage, Barthelme manages to break down the narrative's transparent unity in a number of ways. There is no linear course of the events, but as Bacchilega notices, we can see that *Snow White* has three parts, perhaps reproducing on a narrative plane the "three-fold nature and three-part initiation process *(*separation, liminality, and aggregation)" (Bacchilega, 42).

The first part of the novel ends in a self-parodying questionnaire which offers no real direction but gives however the impression one might actually be interested in the reader's opinion providing the illusion that we are to some extent involved in the making of the story. At the end of the second part, dissatisfied with the world in general, Snow White is once more hanging her now longer beautiful hair out the window, as she was seen at the beginning. She is making herself part of another fairy tale, Rapunzel, given that her own story seems not to be working for her, letting the reader know that fairy tales no longer apply, that is if they ever did, to the world we are now living in, as there is no such thing as prince charming, happy ending or happily ever after. She feels the world has failed her and her fairy tale by not being able to provide her with a prince and thus with a happy ending. The final part provides no clear ending, but rather a list of possible ones, mocking any prospect of a conclusion. In a parodic reversal of traditional endings, Barthelme leaves the possibility for the readers to choose the ending they see fit, be it happy, sad or nonexistent, refusing thus to fulfill the traditional role of a classical fairy tale.

THE FAILURE OF SNOW WHITE'S ARSE
REVIRGINIZATION OF SNOW WHITE
APOTHEOSIS OF SNOW WHITE
SNOW WHITE RISES TO THE SKY
THE HEROES DEPART IN SEARCH OF
A NEW PRINCIPLE
HEIGH-HO

(*Snow White*, 181)

While there is clear evidence of transtextuality, namely hypertextuality, even form the title of the novel itself, the story does not have much in common with the classical tale it references. Barthelme alters much of the story as he parodies the modern woman of the sixties and the principles once held high by society. Barthelme preserves some of the old features of the hypotext, as Snow White is still named Snow White, and she resides with seven dwarfs while she awaits her prince charming to come to the rescue. However the story deviates from the original and brings to life the plight of the woman of the sixties,

her loss of identity and rejection of socially imposed duties and attributes. The narrative and mimetic unity of *Snow White* is fragmented into multiple voices which almost never interconnect. Despite Bill's and Paul's ultimate sacrifice, there is no real happy ending, or any recognizable ending at all. It is rather challenging to find a narrative or psychological development given that nothing much really happens, as the language of comic books, politics, technology and slang gives life to images and substitutes the narrative of action.

Barthelme places great emphasis on one detail of the traditional tale, namely, the heroine's residence with the dwarfs. He adds to the traditional cooking and cleaning activities present in the hypotext, an explicit and primary element of sexual nature. In accordance to her role of liberated woman, Snow White thus is versed in all the arts of modern womanhood, and this, given the times, must include that of intercourse. Nevertheless, this type of interaction between male and female characters that is not present in the hypotext, is taken to the extreme in Barthelme's version. While in the past there was a greater value placed on the element of love and the waiting for a soul mate, the hypertext seems to ignore the matter completely and focus solely on the physical aspect of human interaction. Perhaps this is the reason why Snow White is discontent of her interactions with the male actors in her play, as while she might care for them on some level she fails to connect with them on the spiritual one. This connection once the key to happiness is the one that prevents her perhaps to reach pure joy and fulfillment. No longer the innocent and subservient chaste girl of the hypotext, Barthelme's Snow White is capable and has in the past satisfied the needs of the dwarfs on numerous occasions. Nevertheless she eventually becomes discontented of her situation or status, parodying in a way the 'never-satisfied' character of women in general. She no longer finds any pleasure in her relations with the dwarfs and desires new lines for her role. Lines which if not provided by society or life in general, she chooses to provide herself.

Snow White is not the only character to break away from the hypotext stance, as we have mentioned the dwarfs themselves are no longer miners but rather alienated bourgeois who work in the city, washing buildings and making Chinese baby food. While their hypotext versions were preoccupied with Snow White's safety, quite aware of her naïve and innocent nature, the new versions of the dwarfs are more concerned with pleasing Snow White, on more than just the physical level. They are the representatives of male figures in the sixties, confused in a way by the rebellion of women for independence and equal rights, perplexed as to why women are unsatisfied by that which they already posses, and intrigued at the same time as to how they might remedy the situation and still maintain their dignity and power.

All of the characters seem to be in a constant struggle with their roles and their purpose in the story. While the dwarfs are more concerned with women passing under their feet like little targets to be struck by their metaphorical arrows, Jane, the evil queen is in love and reminiscent of the days she was "the fairest of them all." She is aware however that she is not fair anymore and the only thing left for her is to cultivate her 'malice.' While very much aware of their traditional roles or heroes and villains the characters seem to have understood that modern society is not place for fairy tale figures. The once valiant prince charming, also aware of his princely duties, is depressed and conscious of his inability to fulfill the role others, including Snow White, are expecting of him. Paul,

Barthelme's prince figure, is an unemployed poet and rather confused as to his role in this new version of the story.

> SHE is a tall dark beauty containing a great many beauty spots: one above the breast, one above the belly, one above the knee, one above the ankle, one above the buttock, one on the back of the neck. All of these are on the left side, more or less in a row, as you go up and down. (*Snow White*, 3)

Snow White's beauty, which in the hypotext is a sign of inner attributes and kindness, is referenced here so literally that virtually any symbolism is lost. Her black hair and moles are defined as literal landmarks of her beauty, and shortly after Barthelme provides us with a graphic illustration of those beauty spots on the same page. And the merely suggested activity of going "up and down her body" (*Snow White*, 9) turns the human spots in some sort of landmarks of a place to be visited which naturally dehumanize her. It is somewhat unclear whether the beauty spots are what make Snow White beautiful or if they are 'beauty' spots simply because they are part of the "tall dark beauty." What is more their location on her body is indicative of known erogenous zones providing thus a sort of map to guaranteed pleasure, only logic given one of Snow White's roles is to provide, and not necessarily receive, physical pleasure. Barthelme manages to transform Snow White through this rather literal description of her beauty into an object, rather than a narrative re-production of *Snow White*, therefore being able to provide his novel with a new framework, mirroring from afar some of the traditional elements we as readers are familiar with. This objectification of Snow White, traditionally achieved through the mirror element, is further evident in the detached analysis of one of the dwarfs:

> Now, what do we apprehend when we apprehend Snow White? We apprehend, first, two three-quarter-scale breasts floating towards us wrapped, typically, in a red towel. Or, if we are apprehending her from the other direction, we apprehend a beautiful snow-white arse floating away from us in a red towel. Now I ask you: What, in these two quite distinct apprehensions, is the constant? The factor that remains the same? Why, quite simply, the red towel. I submit that, rightly understood, the problem of Snow White has to do at its center with nothing else but *red towels*.... We can easily dispense with the slippery and untrustworthy and expensive effluvia that is Snow White, and cleave instead to the towel.
>
> (*Snow White*, 100-101)

Through this parody of identification with *Little Red Riding Hood*, Dan sees Snow White, in her entirety, as a red towel which can be owned and possessed as one pleases. She is reduced to a pair of breasts and a 'snow-white arse' wrapped nicely, like a present, in a red, color of passion and violence, towel. This sort of crude analysis is indicative of male mentality at the time, as even these originally pure of heart little men, are more focused on the physical pleasure a woman's body can provide as oppose to her personal desires. Yet another this time more direct sexual objectification is provided in Chang's reply: "I don't want a ratty old towel. I want the beautiful snow-white arse itself!" (*Snow White*, 101). The analysis the dwarfs provide is indicative of the loss of innocence, or righteousness, once

encountered in the traditional version of the fairy tale where the seven dwarfs were the protectors of good and fighters of evil. While once righteous they have now transformed into small chauvinist men following the concept of the woman as an object to be used and 'apprehended' as one pleases. Barthelme's use of 'snow-white' as both subject and attribute provides additional emphasis on the devaluation of the characters, later on further highlighted by the evaluation of yet another dwarf, who associates Snow White with a shower, for their sexual activities occur in the shower.

What Barthelme parodies here is the relationship between men and women in the seventies, as even though they might consider themselves free and desire equality among sexes men will eventually come to see them as sexual objects to be conquered and possessed. Snow White is therefore seen as a sexual object, no longer the pure and innocent figure reflected in the magic mirror of the hypotext. Still maintaining some of her traditional value, mostly of housekeeper, Barthelme alters her personality to better reflect the woman of the sixties, liberated from a sexual point of view, for the most part dissatisfied with her role and in search of a new identity. She is valued by the seven dwarfs for their sexual encounters, reduced to a sluttish version of her predecessor. Nevertheless she feels at times ashamed of her liberated character and voices her concerns regarding her "reputation," only to be disappointed that "No one cares." This shame she might be experiencing is her connection with the old values and principle of the past, the stereotypical view of the pure and chaste woman, waiting for a prince to come and introduce her to the world of adulthood and romantic pleasure, and most likely to a home where she could cook and clean and raise the children. Given that the novel was published in the late sixties, 1967, subsequent to the women liberation movement of the early sixties, Barthelme was quite aware of the women's desire to be free of man's ruling, to be considered equals and have the right over their own bodies and their income. As Alice Echols notes in her study *Nothing Distant About It*, women were no longer interested in being valued like livestock on account of their looks and even protested against beauty contests that place such value on the female body as opposed to her mind (Echols, 149).

Although Barthelme provides Snow White with the necessary materials to re-educate herself, she seems to be still attached to her traditional role of 'innocent' victimized heroine. Perhaps this reflects the author's own opinion that even though women claim to want equality and independence deep down they still rely on a savior in the shape of a man, on the hero they believe will come to their rescue. As Snow White hangs her beautiful dark hair out of the window, she mirrors yet another imprisoned sister *Rapunzel*, left to hope that society will provide her with a prince capable and willing of climbing it. During her stay Snow White comes to wonder: "Is there a Paul, or have I only projected him in the shape of my longing, boredom, ennui and pain?" (*Snow White*, 102). Her dilemma might contain the problem of what we might call inadequate expectations in real life, based on obsolete standards and outdated values of women's stereotypical desires in life as well as marital expectations. She has come to question the existence of a prince, as based on her knowledge of fairy tales and their idealized environment of good always prevails and success and happiness are directly correlated with kindness and proper behavior, given that she is the heroine of the story she should be provided with a prince. Nevertheless, as she herself considers the possibility, this prince she has been pre-set to wait for might not exist in reality, and might be in fact just a

projection of her desires. In this way Barthelme parodies the expectation (here literally) some women have for a perfect man, the real life version of the fairy tale prince. But just as Snow White comes to realize, waiting for love to come usually amounts to nothing but the wait. "Have I been trained in the finest graces and arts all my life for nothing but this?" (*Snow White*, 108)

Through her act Barthelme stirs rather intriguing reflections on life from some of the male characters, as the mini sections on the reaction and even lack of reaction to the act, reflect popular forms of analysis at the time of the writing mostly of young intellectuals. As Bill seems to be aware of the possible explanation of the act and the "sexual meaning of the hair itself, on which Wurst has written" (*Snow White*, 92), we come to translate this 'German philosopher' Wurst to its English vernacular word for the male genitalia of Sausage. Her act is then reduced to nothing more than a desire for a new lover, a means of sexually enticing the other men of the story, aside from the ones she had already bedded.

Another dwarf, Dan, does not discuss the hair directly in his speech within the section "Lack of reaction to the hair," although the prospect of revealing its significance continues to be a concern (*Snow White*, 96). He commences by citing another German philosopher, this time the mark of a popular speaker brand during the sixties: "You know, Klipschorn was right I think when he spoke of the 'blanketing' effect of ordinary language, referring as I recall to the part that sort of, you know, 'fills in' between the other parts" (*Snow White*, 96). To his opinion the focus should not be placed on the obvious symbol of the hair but rather the flood of language "stuffing" that has overwhelmed it as a symbol. As he notes, "The 'endless' aspect of 'stuffing' is that it goes on and on […] and I can't help thinking that this downwardness is valuable, although it's hard to say just how, right at the moment" (*Snow White*, 97) .

In the end Dan comes to the conclusion that we cannot deal with stuffing therefore we must come to accept it and believe there must be some significance to it even though not immediately apparent. Coming from this stuffing of language Dan concludes with "the per-capita production of trash in this country" (*Snow White*, 97), deducing that trash must in turn be reconsidered as valuable, as possessing "qualities." Dan seems to be advocating that any endeavor to interpret the hair as a conventional sign, be it sex, femininity or desire, is useless as language has a tendency to change rather than maintain its original qualities. He makes here clear reference to the failure of language in the postmodern world, the uselessness of traditional interpretation of a text that belongs to an era of inconsistencies and transformation. Barthelme's consideration for language as trash is evident in "After Joyce" where he sees Beckett's method of "combinations of all words in all languages," as a "celebration of life" (*Not Knowing*, 9). The novel itself can be used as proof for the ability of trash to be reborn into something of value if we are to interpret *Snow White* as a humorous mishmash of cultural trash from fairy tales, newspaper headlines to commercial advertising. This presence of trash as culture is representative of the time the novel was written and the general mentality of the younger generation of the time, willing to accept such trash as magazines and advertisements as a form of literary art and expression.

Becoming aware of the limited literary lines in which she has been placed, perhaps even those of on-line hit commercials, Snow White decides to produce new ones, namely a poem whose beginning is "bandaged and wounded" (*Snow White*, 59) exploring the theme of

loss. The description of the poem alludes to the differences in perception concerning Snow White's character. While the dwarfs see it/her as "a dirty great poem four pages long" (*Snow White*, 10), she sees herself or rather desires to be "free, free, free" (*Snow White*, 10). This difference of interpretation might be read as a reflection of the mentality of the times, as women wanted to be free, to vote, work and even have rights over their bodies, while the male population was still stuck to the evaluation of women from a physical point of view, not considering their intellect and personality. As a new component in their lives, for the dwarfs the poem hints that "something was certainly wrong," whereas for Snow White it is an indication that her own "imagination is stirring" (*Snow White*, 59). She realizes that she does not desire the universe of the dwarfs, that she is "tired of being a horsewife" (*Snow White*, 43), and at the same time that she is angry at the "male domination of the physical world" (*Snow White*, 43) and of language. No longer confined by the male discourse, Snow White finally breaks out of her rigid given role, and expands her complaint past words and language to heterosexuality as procreation, which she compares with a different type of satisfaction.

The ending of the novel provides no concrete conclusion to the story, no traditional happy ending or happily ever after, as the two so-called pre-destined lovers never really come close to being together and the final scene of alleged confrontation between the beautiful Snow White and the evil Jane results in the death of the unemployed prince. The final death scene introduces a rather misogynistic act of protecting of the frail woman, reminiscent of the old role played by Snow White, in this case from alcohol poisoning, once more made literal in Barthelme's ironic turn of events. As we have mentioned, the novel's focus is on the plight of the woman of the sixties still haunted by past stereotypes, faced with pre-determined roles and expectations, struggling to break free but failing to achieve her goal as in the end, most likely out of fear or insecurity, she returns to the safety of the male-guarded imprisonment. In the end Barthelme's novel surrenders to the ironic insight that the text has regularly confronted namely, "what is, is insufficient" (*Snow White*, 135).

Bibliography

Barthelme, Donald. *Snow White*. New York: Atheneum, 1967.

———————. *Not-Knowing*. New York: Random House, 1997.

Bacchilega, Cristina. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

Echols, Alice. *Nothing Distant About It.* New York: Harper & Row, 1994.

Genette, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

"GIVING DOMINION OF YOURSELF TO ANOTHER": SELF-ABANDONING WOMEN IN TONI MORRISON'S *A MERCY, SONG OF SOLOMON* AND *HOME*

Alexandra-Lavinia ISTRATIE-MACAROV, PhD Candidate, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: This article deals with enslavement and other forms of servitude and unpaid labor found in Toni Morrison's novels A Mercy, Song of Solomon and Home, only to identify the mechanisms which underlie servitude and how servitude becomes self-elected. Our interpretation is that the cases of self-abandonment analyzed fall under a perceptual coping response based on the repression of the negative feelings which the characters would be faced with if they were to master their own fate. We also deal with the defense mechanisms which Morison's characters use in order to cope with the rejection from the society and which fall under two categories: a) exhibiting new behavior in order to obtain more positive feedback (the character copes behaviorally) and b) reinterpreting the feedback so that the difference from the comparator is acceptable (the character copes perceptually)(Burke and Stets 159).

Keywords: slavery, dominion, coping strategies, identity, power relations

In an interview given to NPR.org in 2008, after the publication of her novel *A Mercy*, Toni Morrison declares that "[she] wanted to separate race from slavery. To see what it was like, what it might have been like to be a slave but without being raced. Because [she] couldn't believe that that was the natural state of the people who were aborn and of the people who came here. That it had to be constructed, planted, institutionalized and legalized" (Toni Morrison discusses 'A Mercy'). Morrison further admits that slavery has existed in many forms in many civilizations, but that this phenomenon was eventually coupled with racism. This is the reason why the author chose the end of the 1600s for her novel, when America was more 'fluid' and the whole dynamics of servitude in every form could be recorded. Thus, *A Mercy* does not concentrate on black servitude only, but of native, mongrel or white servitude as well. Furthermore, Morrison's insight also lies on the effect of learned servitude to the extent it becomes a matter of choice.

The world Morrison depicts in *A Mercy* is very colorful and vivid, accommodating characters from different backgrounds and in different forms of enslavement of unpaid labor (Cobb Moore 4). For instance, Lina is a Native American, survivor of the 'germ war' inflicted by Europeans upon the natives, Sorrow is a 'mongrel', Florens is African American, while Willard and Scully are white and indentured. Furthermore, Morrison points out the fact that this world, which started as based on a relationship of subordination, in Laclau and Mouffe's (153-6) terms, switched to a relationship of oppression, through the act of antagonizing with the leading group. Thus, oppression drew together all the oppressed in a "people's war":

> Half a dozen years ago an army of blacks, natives, whites, mulattoes—freedmen, slaves and indentured—had waged war against local gentry led by members of that very class. When that "people's war" lost its hopes to the hangman, the work it had done—which included the slaughter of opposing tribes and running the Carolinas off their land—spawned a thicket of new laws authorizing chaos in

> defense of order. By eliminating manumission, gatherings, travel and bearing arms for black people only; by granting license to any white to kill any black for any reason; by compensating owners for a slave's maiming or death, they separated and protected all whites from all others forever. Any social ease between gentry and labourers, forged before and during Nathaniel Bacon's rebellion, crumbled beneath a hammer wielded in the interests of the gentry's profits. (*A Mercy* 10-11)

What is the most interesting about this 'people's war' is nevertheless the fact that it was led by members of the gentry, of the class that was less oppressed than oppressive. Therefore, Morrison's account actually indicates a relationship of domination, which is formed in the discourse of the members of the gentry who decided to lead the rebellion, regardless of their reasons for doing that. The relation of domination was subsequently enforced based on racial principles, by the right of any white to maim or kill any black for any reason.

But the relationship of domination best becomes visible in the narrative from Lina's and Willard's point of view, with reference to an apparent contradiction: a free black man getting paid for his services. First, the discourse from Lina's point of view shows a contradiction in education: a 'non-Europe' was forbidden to look a 'Europe' in the eye:

> When Mistress returned, rubbing her hands on her apron, he removed his hat once more, then did something Lina had never seen an African do: he looked directly at Mistress, lowering his glance, for he was very tall, never blinking those eyes slanted and yellow as a ram's. It was not true, then, what she had heard; that for them only children and loved ones could be looked in the eye; for all others it was disrespect or a threat. In the town Lina had been taken to, after the conflagration had wiped away her village, that kind of boldness from any African was legitimate cause for a whip. An unfathomable puzzle. Europes could calmly cut mothers down, blast old men in the face with muskets louder than moose calls, but were enraged if a not-Europe looked a Europe in the eye. On the one hand they would torch your home; on the other they would feed, nurse and bless you. Best to judge them one at a time, proof being that one, at least, could become your friend […] (*A Mercy* 45-6)

Lina's interpretation comes in support of Morrison's claim that slavery is something learned, taught, legitimized and enforced by society and not a natural state of being, regardless the uncountable societies having included slavery as part of their civilization. Further, Morrison tries to demonstrate that there is no real interdependence between slavery and race in the discourse from Willard's point of view:

> [H]e was still rankled by the status of a free African versus himself, there was nothing he could do about it. No law existed to defend indentured labour against them. (*A Mercy* 151)

In Willard's interpretation, the blacksmith is a freer man than himself, through the mere fact that he has the right to choose his employer and the right to be paid for his work. Nevertheless, his jealousy is based on racist principles against the fact that a black man has a

higher status than the white man. Had a white man been paid by Vaark for his services, the mechanism of legitimation would not have been started. Thus, in the silent discourse of the blacksmith, which said 'a man should be paid for his work', the relation with the society, which Willard has, becomes one of domination.

Florens is the character who does not perceive at first the subtleties of people's relations in terms of exercising power. Her education showed that all people have to work, but not the purpose of the work or in whose service the work has to be performed. Therefore, she lives in a relation of subordination. She does not antagonize with her masters and there is no powerful outside discourse to situate her in a relation of domination:

> I don't understand why they are sad. Everyone has to work. I ask are you leaving someone dear behind? All heads turn toward me and the wind dies. Daft, a man says. A woman across from me says, young. The man says, same. (*A Mercy* 40)

Another subjection enforced from the outside is that of women. In the society depicted by Morrison, a woman who did not belong to a man (father, brother, husband, owner or master) or to a community (for example a religious community), was an outlaw. Even a white woman was challenged outside the 'protection' of a man: "Rebekka's prospects were servant, prostitute, wife, and although horrible stories were told about each of those careers, the last one seemed safest" (*A Mercy* 77-8). Rebekka, a mistress on Jacob's estate, was nevertheless de-rooted by his death, subject to the mercy of the society. She and the women at the farm, the women on the boat to America and the women of the congregation, all had something in common: they were "[w]omen of and for men" (*A Mercy* 85).

After Jacob died and her health was restored, Rebekka turned to the congregation as an anchor, as something to belong to. She chose subjection. She chose her mother's bitterness and religious sternness she had run from her whole life. Rebekka chose to suppress her perception about the neighboring religious community so that she could live on, without being isolated from society. Rebekka is like the widow Ealing, in a way, subjected to the mercy and decisions of society, which we interpret as similar to the "mute, unprotesting surrender" in a horse's eyes that bothered Jacob so much in his trip to Jublio (*A Mercy* 28). Nevertheless, Rebekka has always had an inclination not to make a decisive break from the religious community and dreaded the day she would lose Jacob: "[t]ales of his journeys excited her, but also intensified her view of a disorderly, threatening world out there, protection from which he alone could provide" (*A Mercy* 88).

An analysis of the coping responses of different women in the novel is made from Rebekka's point of view. She somehow manages to find the strength beyond the disease that struck her and analyze her options to come out of her 'illegal' status as a widow belonging to no one:

> What excited and challenged her shipmates horrified the churched women and each set believed the other deeply, dangerously flawed. Although they had nothing in common with the views of each other, they had everything in common with one thing: the promise and threat of men. Here, they agreed, was where security and risk lay. And both had come to terms. […] Without the status

> or shoulder of a man, without the support of family or well-wishers, a widow was in practice illegal. (*A Mercy* 98)

Therefore, Rebekka contemplates the following options: withdrawal, which she could not do, becoming men's play, which she would not accept, fighting, which she had neither the strength nor the willingness to do, and obeying men (i.e. society), which she chose to do. Her coping is undertaken through a behavioral change, which is produced by a changed perception of herself. While, during Jacob's life, she chose to preserve her true self by ignoring outside inputs regarding her position, behavior and status in society, after Jacob died, Rebekka had to conform, in order to survive. She is displaced and she redirects her negative feelings at the people who depend on her, as a coping mechanism. According to Geneva Cobb Moore, Rebekka falsely turns to God, putting on a show of piety and becoming a 'Death Mother'. She takes up intolerance and hatred in the name of Christian faith and, like her mother, becomes "a disabling, pseudo power-figure [...] a facilitator of patriarchal law, of religious repression" (Cobb Moore 11).

According to Valerie Babb, the novel shows the evolution of theological ideology in English-controlled settlements, as "intolerant, however, forgetful of the past sufferings of its own practitioners" (Babb 157). Florens's journey to find the blacksmith brings forth characters that hint at the fate which women at the Vaark farm would get. Widow Ealing, for instance, accepts Florens in the house and feeds her. Nevertheless, she lashes her daughter's skin to demonstrate she is not a demon, having been accused to this on the grounds of her amblyopia. According to Babb, the accusers wanted the women's land in the context in which such accusations were not uncommon against women with no male support (Babb 157). For the women on the farm, things are even more complicated. Belonging is not a matter of choice:

> Herself, Sorrow, a newborn and maybe Florens—three unmastered women and an infant out here, alone, belonging to no one, became wild game for anyone. None of them could inherit; none was attached to a church or recorded in its books. Female and illegal, they would be interlopers, squatters, if they stayed on after Mistress died, subject to purchase, hire, assault, abduction, exile. (*A Mercy* 58)

Without a master, the women had no status in the world. They could only become commodities, exchanged goods, in the hands of whoever got to them first (Babb 156). The self-sufficiency that the Varrks had built and the kind servitude expected from the servants was finally to the women's disadvantage when the link holding in place their micro-universe broke. What Jacob held for righteousness, living outside the cruel, unjust rules of the society, Lina interpreted as pride, which would bring nothing good.

The three servant women also undergo changes in perception and / or in behavior. Lina is seen as a steady, balanced woman who had already found and reinvented herself. Her change is behavioral, no changes being brought to her perceptions or to her identity standard. Lina chooses to continue being loyal to the people she loves, namely Rebekka and Florens. Her behavior is nevertheless altered in that she is quieter and she reduces or eliminates her

'heathen' practices such as bathing naked in the river or sleeping in a hammock, either by choice or as a result of Rebekka's directions.

Sorrow finds her strength and her real self in the feelings and joy of maternal love, her baby giving her a sense of direction, of belonging. He has no need for her "identical self" (*A Mercy* 116), Twin, anymore. She renounces her double, which is also a coping strategy in her case, and she decides to be her own master for her and her daughter's sake.

Nevertheless, the most poignant change belongs to Florens. She starts as an inexperienced child willing to please, accepting her subjection, her status as a slave. But unknowingly, instead of freeing her, her passion for the blacksmith continues to enslave her; she is, from Lina's point of view, "crippled with worship of him" (*A Mercy* 63). In the depiction of Florens, Lina is the voice of reason. She tries to explain to Florens what her mother was not able to, that we are the result of the interaction with society, somehow hinting at the different status between a free black man and a slave woman.

> Lina points. We never shape the world she says. The world shapes us. Sudden and silent the sparrows are gone. I am not understanding Lina. You are my shaper and my world as well. It is done. No need to choose. (*A Mercy* 71)

Florens does not understand Lina's teachings, nor does she understand what freedom means, where the main difference between her and the blacksmith resides:

> It is as though I am loose to do what I choose, the stag, the wall of flowers. I am a little scare of this looseness. Is that how free feels? I don't like it. I don't want to be free of you because I am live only with you. When I choose and say good morning, the stag bounds away. (*A Mercy* 70)

Florens is caught between contradictions. First, she is a slave but loving the blacksmith supposes her freedom. Second, she is afraid of freedom but still offers herself, despite her inability to own herself. These subtleties escape Florens, who is a slave, but loves as a free woman. But, as the blacksmith points out, her love is still a form of enslavement, be it chosen:

> Because you are a slave. […]
> What is your meaning? I am a slave because Sir trades for me.
> No. You have become one.
> How?
> Your head is empty and your body is wild.
> I am adoring you.
> And a slave to that too.
> You alone own me.
> Own yourself, woman, and leave us be. You could have killed this child.
> No. Wait. You put me in misery.
> You are nothing but wilderness. No constraint. No mind.
> You shout the word—mind, mind, mind—over and over and then you laugh, saying as I live and breathe, a slave by choice. (*A Mercy* 141)

Florens misinterprets love as belonging to, or being owned by, someone. But she loses her innocence on her way to find the blacksmith, starting with the scrutiny of her naked body performed by the people in charge of identifying evil and ending with the rejection by her lover, who chose a foundling over her. The change that Florens undergoes in order for the self to survive is best depicted in the novel from Scully's point of view. Florens no longer wants to please, she is no longer defenseless but, most of all, she has altered her perception on the outside world. She is no longer willing to blame herself for the meanness of others. She allows her wild side to take over.

> See? You are correct. A minha mãe too. I am become wilderness but I am also Florens. In full. Unforgiven. Unforgiving. No ruth, my love. None. Hear me? Slave. Free. I last. (*A Mercy* 161)

Another contradiction in Florens is the fact that the loss of innocence also means accepting her true self, maturing. Her acknowledgement of her status as a slave also means her freedom of thought. She finally comes to understand her mother's message: "to be given dominion over another is a hard thing; to wrest dominion over another is a wrong thing; to give dominion of yourself to another is a wicked thing" (*A Mercy* 167), meaning that it is wrong to willingly relinquish your freedom in favor of another. Florens gives herself to the blacksmith, which eventually leads to her downfall. Yet she also has her passion, which helps her accomplish her mission and to transform Jacob's house in an unopened letter (Roynon 595). Tessa Roynon finds a second meaning for the idea of giving dominion of oneself to another – the surrender of the self into temptation, which is described by Florens in the second page of the novel as "nothing is more temptation" (*A Mercy* 2), rather than her surrender to love the blacksmith (Roynon 596).

According to Roynon, the concept of 'dominion' in American culture has several applications. From the historical point of view, after the Restoration of King Charles II in 1660, Virginia came to be known as "the Old Dominion" and in 1686 the colonies of New England were organized by James II into a single "Dominion" (Roynon 595). In Roynon's view, to "wrest dominion" may refer to religious and moral power struggles (as opposed to slavery, any form of unpaid labor, forced sexual intercourse or any type of imposition upon someone), as well as cultural and linguistic oppression of the non-white population.

Not once have we encountered female characters whose world was centered on a man – Hagar, Ruth, Rebekka, Ycidra are just some of the examples –, and whose world got completely decentralized when the organizing force disappeared. Morrison stresses the depersonalization of women and their society-induced dependence on men. In *Song of Solomon*, Ruth and her two daughters, Magdalene, called Lena, and First Corinthians, organize their entire day and their entire life expecting the violence and 'excitement' produced by their father. The narrator ironically presents the situation in the Dead household:

> The way he mangled their grace, wit, and self-esteem was the single excitement of their days. Without the tension and drama he ignited, they might not have known what to do with themselves. In his absence his daughters bent their necks over blood-red squares of velvet and waited eagerly for any hint of him, and his

> wife, Ruth, began her days stunned into stillness by her husband's contempt and ended them wholly animated by it. (*Song of Solomon* 11)

Here, we have a play of power relations, his control being based on his demeaning them and their self-esteem. But this exercised control only has one result: it suspends the female characters, it does not allow them to progress. At the same time, the two girls receive a very good education. Nevertheless, they are incapable of escaping their father's domination (Lee 66). This complex situation makes them unsuitable for marriage (no man wanted a wife with a better education than his). The two girls are often described as passive, effaced as their primary occupation was manufacturing velvet rose petals. This is a sign of submission and the smothering of all personal initiative. In a discussion with Milkman, Lena explains what her life is all about: keeping quiet, otherwise she would do something terrible:

> I was the one who started making artificial roses. Not Mama. Not Corinthians. Me. I loved to do it. It kept me . quiet. That's why they make those people in the asylum weave baskets and make rag rugs. It keeps them quiet. If they didn't have the baskets they might find out what's really wrong and… do something. Something terrible. (*Song of Solomon* 181)

Lena compares her life to the life in an asylum. Her parents' caste prejudices are institutionalizing and displacing. Lena's way of coping is both behavioral and perceptual: she avoids behaving in a way which would cause a response from the people around her. By not engaging the others, she limits the perception on the lack of confirmation of her identity standard. At the same time, her evolution in society is blocked. Lena manages to keep quiet, until she secures a voice against Milkman, who had told Macon about Corinthians' love affair. Lena denounces patriarchal oppression, as it is only based on the grounds that Macon and Milkman are men and whenever they do no not have a say in the lives of the women around them they unrightfully feel the need to step in and take control. She finally decides not to make roses anymore (i.e. not to keep quiet anymore) and thus to face and resist patriarchy (Qin 101).

First Corinthians also manages to escape this psychological trap. She takes a job as a housekeeper, a job considered a lot below her worth, and engages in a relationship with a man below her social status. Although she has been as separated from the outside world as Lena, Corinthians manages to escape thrice: first by going to college, second by taking a job as a maid and third by accepting Porter as her lover. Corinthians' fight is between continuing her unfulfilling life and challenging her family and especially her father by mingling with people below her status. In her relationship with Porter, Corinthians first feels shame but when she manages to come to terms with her act, she eventually feels empowered; she feels she is a woman (Lee 68). At forty-four, she manages to escape the velvet roses that only represent death to her: "First the death of the man in the blue wings. Now her own." (*Song of Solomon* 169) Corinthians gives up vanity and preconceived ideas and makes a decision for herself, which actually confirms her superiority and enhances her self-esteem (Pocock 292). Before giving herself to Porter, her identity was fragmented: on the one hand she was too good, on the other hand she had no say in the development of her life and she felt inferior and

controlled by caste principles (Qin 99). Breaking those principles let her identity become unitary, thus confirming her worth: "In place of vanity she now felt a self-esteem that was quite new." (*Song of Solomon* 171)

According to Soophia Ahmad, Ruth Foster Dead is a very passive figure who does not even try to justify her existence and who does not allow herself to evolve (Ahmad 60). She internalizes patriarchy and gives in to being controlled first by her father and then by her husband and she has only one apparent act of assertiveness in compelling Macon to participate with a substantial sum of money in Hagar's funeral (Ahmad 61). We disagree with this statement and in Chapter 3 we attempt to prove that Ruth is actually engaged in a power struggle with Macon, manipulating him and Milkman. This is her way of resisting patriarchal authority.

On the other side of the Dead family, there are the misfits Pilate, Reba and Hagar. While Pilate is able to resist cultural inculcations about the woman's role, behavior and image, this resistance is diminished in her daughter and almost absent in Hagar. Although unattached to a certain man, Reba lets herself be exploited by several lovers and does not show any sign of personal development, looking "as though her simplicity might also be vacuousness" (*Song of Solomon* 46). She is the result of the values promoted by the white patriarchal society, which she learns from the picture shows. Reba's ignorance and easy-going behavior nevertheless allows her to survive, unlike Hagar. Hagar is the spoiled child who can get whatever she wants and whose mother and grandmother are willing to give her everything. It is through Guitar's lenses that we perceive Hagar's paradox: being used to getting everything, she cannot cope with the idea of somebody rejecting her.

> The pride, the conceit of these doormat women amazed him. They were always women who had been spoiled children. Whose whims had been taken seriously by adults and who grew up to be the stingiest, greediest people on earth and out of their stinginess grew their stingy little love that ate everything in sight. They could not believe or accept the fact that they were unloved; they believed that the world itself was off balance when it appeared as though they were not loved. […] And they loved their love so much they would kill anybody who got in its way. (*Song of Solomon* 253)

Hagar is used to have all her wishes made true by the ones around her. Therefore, loving Milkman, she expects him to love her back. And when this is not the case, she is apparently capable of going to extreme lengths to annul the negative emotions and the challenge to her self-esteem. She is what Guitar calls a 'doormat' woman, because she is capable of altering her entire self in order to be accepted. The problem is that "[t]otally taken over by her anaconda love, she had no self left, no fears, no wants, no intelligence that was her own" (*Song of Solomon* 216). Hagar is not even able to go through with her determination to kill Milkman because she has no principles, no identity standard to live by. She will become whatever he expected. She is a product of the consumerist society and views herself as an object of desire, not as a human being (Storhoff 291). Hagar inherits her great-grandmother's weakness and she cannot live without a particular man (Wilentz 72-3).

In the novel *Home*, Ycidra Money is another self-abandoning woman but her reasons are quite different from Hagar's. If Hagar gives herself up because she misinterprets love and

possession and because, having been spoiled by her mother and grandmother, thinks everything she desires is rightfully hers, Ycidra becomes men's prey because she thinks she finds in them the confirmation of her worth. The mere fact that someone is interested in her and whatever she can offer confirms her identity and supports her self-esteem.

Ycidra was brought up to believe she was not worth anything, that she was a "gutter child" (*Home* 45), for the mere fact that she had been given birth in a church basement (in her step grandmother's words in the street), like street people and prostitutes, and this is supposed to be reflective of her future life. Except her brother Frank, Ycidra had no one to confirm her worth. Not even her mother, who never disconfirmed Lenore's position. Her lack of self-esteem, her lack of life experience and a dire desire to get away from Lotus, where everything she ever did was questioned, made Ycidra marry the first man who was interested in her after her brother had gone away to war. Soon after she married Principal and moved to Atlanta, she was deserted by her husband, who took off in her grandmother's automobile. Although Ycidra does not seem very much affected by her loss, her self-esteem gets another blow with her abandonment: "Except those songs were about lost love. What she felt was bigger than that. She was broken. Not broken up but broken down, down into her separate parts." (*Home* 54)

Ycidra grew up totally dependent on her brother, who would always "protect her from a bad situation" (*Home* 45). But this lifelong dependence on her brother to make things right for her also disempowered her. Her expectations are to get something good from men, like her brother, since she never could secure for herself the approval of the women, like her grandmother. When left alone, Ycidra continued to seek the closeness of a man and this is one of the reasons why she allowed herself to be used by Principal and later by Dr. Beauregard Scott. In his protectiveness, her brother also failed to let her understand what dangers may exist in the world: "But he never warned her about rats." (*Home* 52)

Ycidra tries to get her worth confirmed, while running away from the place and the people who had made her life unbearable and who had imprisoned her and prevented her from developing. Ycidra's coping strategy is perceptual. She wants to perceive the surrounding world as beneficial to her in order to be able to go on and even evolve. Ycidra is suspended, she is unable to develop her subjectivity and Frank is aware of this:

> Her eyes. Flat, waiting, always waiting. Not patient, not hopeless, but suspended. Cee. Ycidra. My sister. Now my only family. When you write this down, know this: she was a shadow for most of my life, a presence marking its own absence, or maybe mine. (*Home* 103)

Cee lacks an empowered subjectivity and is totally dependent on Frank, like a shadow. Her presence is described like an absence. But Frank also lacks the feeling of home in himself. He is himself, yet he is also absent, uninvolved, suspended, like Ycidra.

After retrieving Ycidra from Dr. Beau's house, he brought her to Miss Ethel's to help her body recover. In fact, Ethel and the women of the community also helped her soul to heal: "Two months surrounded by country women who loved mean had changed her" (*Home* 121) Reconnecting to the ancient properties and the love, dedication and sternness of the women taking care of her change Ycidra, who is provoked to take the lead in her own life and escape

her suspended self. Cee is no longer branded and no longer internalizes the label of unworthiness cast upon her by Lenore, "she wanted to be the one who rescued her own self" (*Home* 129).

In this article we have analyzed a series of coping strategies that the characters employ in order to avoid the dissolution of the self. They step in when the characters' identities are disconfirmed by the outside world and the characters fail to negotiate a modification of the identity standard that would be confirmed. The analysis also concentrated on the play of power relations that led to the societal contexts in which the characters' lack of confirmation occurred and on the type of relations (subjection, oppression or domination) the characters are set in, showing that the stronger the relation, the stronger the effects of the lack of confirmation.

Bibliography

Ahmad, Soophia. "Women Who Make a Man: Female Protagonists in Toni Morrison's Song of Solomon." *ATENEA* 27.2 (2008): 59-73.

Babb, Valerie. "E Pluribus Unuml The American Origins Narrative in Toni Morrison's A Mercy." *MELUS: Multi-Ethnic Literature of the U.S.* 36.2 (2011): 147-164.

Burke, Peter J. And Jan E. Stets. *Identity Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Cobb Moore, Geneva. "A Demonic Parody: Toni Morrison's A Mercy." *Southern Literary Journal* 44.1 (Fall 2011) (n.d.): 1-18,163.

Laclau, Ernesto and Mouffe, Chantal. *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso, 1985.

Lee, Dorothy H. "Song of Solomon: To Ride the Air." *Black American Literature Forum* 16.2 (1982): 64-70.

Morrison, Toni. *A Mercy*. New York: Alfred A. Knopf, 2008.

—. *Home*. London: Chatto&Windus, 2012.

—. *Song of Solomon*. New York: Vintage International, 2004.

Morrison, Toni. *Toni Morrison discusses 'A Mercy'* Lynn Neary. 29 October 2008.

Pocock, Judy. ""Through a Glass Darkly": Typology in Toni Morrison's Song of Solomon." *Canadian Review of American Studies* 35.3 (2005): 281-298.

Qin, Sheng. "Toni Morrison's Gender Politics in Song of Solomon." *Canadian Social Science* 7.2 (2011): 95-101.

Roynon, Tessa. "Her Dark Materials: John Milton, Toni Morrison, and Concepts of "Dominion" in A Mercy." *African American Review* 44.4 (2011): 593-606.

Storhoff, Gary. ""Anaconda love": Parental enmeshment in Toni Morrison's Song of Solomon." *Style* 31.2 (1997): 290-309.

Wilentz, Gay. "Civilizations Underneath: African Heritage as Cultural Discourse in Toni Morrison's Song of Solomon." *African American Review* 26.1 Women Writers Issue (1992): 61-76.

THE INTROVERTED SENSATION TYPE AND REALITY PERCEPTION IN JOHN FOWLES'S *THE MAGUS*

Bianca FOGHEL, PhD Candidate, University of the West, Timişoara

Abstract: The present paper aims to depict the typological portrait of the main protagonist in The Magus, *relying upon Jungian analytical psychology in terms of theoretical background. The focus is on analysing Nicholas Urfe's dominant psychological function, which from my point of view corresponds to the introverted sensation psychological type, as outlined by Carl Jung. I shall also explore how in Nicholas's case the physiological sense perception is not coherently complemented by the other cognitive functions, accounting for the fact that the subject becomes increasingly possessed by the projections received from and cast onto the outer world. This rather unilateral means of perception proves to have a decisive impact upon the manner in which the character-narrator takes in the extrinsic reality, resorting to abstract collective stereotypes and patterns.*

Keywords: Jungian psychology, unilateral perception, exterior vs interior

John Fowles's acknowledgement of the influence of Jung at the time *The Magus,* John Fowles's first penned novel, the hallmark of his oeuvre due to its recurrent themes, motifs and symbols that echo all the major tenets of his writing was being written. Furthermore, Nicholas Urfe's search for self-awareness triggered the hypothesis according to which the novel, apart from its being widely read as an existentialist Bildungsroman, could be better grasped in the light of a Jungian reading. Fowles fictionalizes his own experience on the Greek island of Spetsai and it seems that what he hopes to attain through his semi-autobiographical fiction is to enwrap personal experiences and perceptions into a certain degree of universality. In several interviews, Fowles admitted to his being strongly influenced by Jungian psychoanalysis "For me Jung has always been the most fruitful psychologist, that is, most fertile in his effects on any subsequent fiction" (Fowles, quoted in Vipond, 1999: 185); "Jung is infinitely more valuable for an artist. One of the Eranos yearbooks (Pantheon Books, 1955) was important for The *Magus"* (Fowles, quoted in Vipond, 1999: 203).

` What Nicholas Urfe, the main protagonist and the character-narrator of the novel needs to understand is that reality should not be taken in metaphorically, nor literally but imaginatively, through the lenses of his individuality, not those of aesthetics or physical perception. Which is why soon after having entered the restricted and mystery-ridden domain of Bourani on the island of Spetsai, Greece, where he is to teach English at a public school, Conchis, the embodiment of the mentor image, offers him a parable of the senses that are subsequently concretized into reality. Being committed to generally fictionalizing reality according to his own liking, at Bourani Nicholas will be given various lessons meant to make him reject the immediacy of physicality and to avoid the distorting lenses of aesthetics in his

perception. The first experiences at Bourani seem to be focused on enacting a materialized realization of the narrated events. First, after Conchis mentions her, the gradual appearance of Lily, who overwhelms Nicholas from a sensorial point of view. After the narrative about the Battle of Neuve Chapelle, another sensorial experience is enacted, namely one corresponding to the auditory sense upon hearing "Tipperary," which "came with a dreamlike slowness, almost as if it was being sung out of the stars and had had to cross all that night and space to reach me" (Fowles, 2004: Chapter 21). Next, the olfactory sense, "connected with the singing," is concretized through the stench of corpses. The visual dimension is also challenged after Nicholas reads the seventeenth-century pamphlet about the murderer Robert Foulkes, who is cast in flesh in front of Nicholas, "a Rembrandt, disturbingly authentic and yet enormously out of place — a heavy, solemn man with a reddish face" (Fowles, 2004: Chapter 23).

Nicholas can only grasp Conchis's narratives if they are reinforced by their materialization since it seems that is only thorough the physical senses that he can internalize the outer world. It is as if the exterior reality needed validation through the filter of the physical senses. Hence it is clear that Nicholas's dominant psychological function is sensing, which is an irrational function, defined by Jung as "all perceptions by means of the sense organs" (Jung, *CW* vol. 7, par. 518). The secondary function is necessarily a rational one, since "experience shows that the secondary function is always one whose nature is different from, though not antagonistic to, the leading function" (Jung, *CW* vol. 6, p. 515). Therefore, we might conclude that in Nicholas's case thinking is above feeling, since his cognitive processes revolve around rationalizing metaphors and interpreting reality, thus thinking and conceptualizing prevail. Awareness and analysis of the cognitive processes can be recognized as the protagonist's overarching strategy in representing the self: he is constantly analyzing his perceptive responses to extrinsic and intrinsic stimuli, as a poet and self-proclaimed advocate of aesthetics and as a sensualist. However, it is not the analysis and description of perceptive responses that Nicholas fails at, it is a different kind of awareness, namely self-awareness, which has been described in connection with John Fowles's fiction as "the goal of life experience and formal education. It is the end toward which all of his protagonists grope" (Olshen, 1978: 12). What Nicholas needs to learn during the Bourani experience is to switch from the perception of the self gained solely through glimpses projected by and onto the outer world to an authentic and holistic perception aided by taking in reality and filtering it through his own individuality, in other words, he needs to stop defining himself through projections and start working on attaining a certain degree of self-awareness, a quest all Fowlesian characters undergo one way or another.

This having been said, we may affirm that, in Nicholas's case, feeling, "a function of subjective evaluation" (Jung, *CW* vol. 7, par. 518), is downgraded to a tertiary function. Intuition, "perception by way of the unconscious, or perception of unconscious events" (Jung, *CW* vol. 7, par. 518), the opposite of sensing, is the inferior psychological function, namely least employed by Nicholas, who relies mainly, if not exclusively, upon his senses when perceiving and internalizing the

surrounding reality. It has been argued that if sensation is the primary function of an individual, which is clearly the case with Nicholas who takes in reality exclusively by filtering it through the senses, intuition cannot possibly operate as a secondary function and is relegated deep into the realm of the unconscious. This is due to the fact that "the effective operation of sensation demands that it focus on sense perceptions in the outer world," while intuition "'senses' what is happening in the inner world" (Sharp, 1987: 20). Blinded by the intensity of the seemingly accurate representations of reality offered solely by the senses, Nicholas cannot find a means of reaching out to the inner world and thus fails to take in reality holistically, experience which is only possible if the four psychological functions would be employed complementarily. Naturally, employing all four functions complementarily or even alternatively over a relatively short period of time is not something feasible: "Experience shows that it is practically impossible, owing to adverse circumstances in general, for anyone to develop all his psychological functions simultaneously" (Jung, *CW* vol. 6, par. 763). The compensatory function of the psyche dictates that the more a function is repressed, the more it shall dominate the unconscious; in other words, the function we are least aware of using when perceiving the reality of the outer world, is the one most employed by the unconscious as a mechanism of expression. With concern to how compensation works at the level of cognitive functions, Jung states that

> In so far then as every man, as a relatively stable being, possesses all the basic psychological functions, it would be a psychological necessity with a view to perfect adaptation that he should also employ them in equal measure. For there must be a reason why there are different ways of psychological adaptation: evidently one alone is not sufficient, since the object seems to be only partially comprehended when; [...] from this deficiency a derangement of adaptation develops. (Jung, *CW* vol. 6, p. 28)

The first distinction Jung makes in the work that extensively touches upon the classification of psychological distinctions within the human nature, *Psychological Types,* is that between the extravert and the introvert, both being referred to as attitudes of the consciousness. This distinction is mainly characterized by the subject's relation to the object, namely, if the object is the subject's centre of gravitation and all perceptive faculties move from the object towards the subject, we are dealing with an extraverted personality which is oriented towards the extrinsic objective reality of events and people, whom the extravert is dependent upon in terms of identity-construction. This outward flowing direction of psychic energy is opposed to an inward flowing of the libido, where the subject represents its own centre, being the axis around which perception and psychological functions revolve, the personality in question being that of an introvert. The introvert attitude is oriented towards the intrinsic world of subjective processes. One of these attitudes is invariably dominant within the consciousness, which means that the underdeveloped repressed attitude will dominate the unconscious. Jung also points out that the prevalent attitude may alternate with the repressed one within the natural course of

life, which also applies to the cognitive functions one uses to gather perceptions of the world.

My contention is that Nicholas embodies the introverted stance, taking into account the features Jung mentions in *Psychological Types*; this attitude is depicted as one that sets "the self and the subjective psychological process above the object and the objective process" (Jung, *CW* vol. 6, p. 12), which results in the object representing "merely an outward objective token of a subjective content, the embodiment of an idea" (Jung, *CW* vol. 6, p. 12). Therefore, according to Jung, the introverted type places greater emphasis on the subjective perception, while the object that generates the respective perception remains a less valuable aspect, something always ranking second, if not a downright also-ran in the process of internalizing the outer world of reality. In other words, the interiorized experience is more pregnant than the "object in its own individuality" (Jung, *CW* vol. 6, p. 12). It is immediately obvious that Nicholas places foremost emphasis on the highly subjective perception of the outer reality, the object or objects generating the respective perception being of secondary importance, even when they are human beings, who end up objectified in order to deliver the projections and subjective perceptions the introvert ravenously feeds on. What truly matters to him is 'collecting,' i.e. internalizing everything that is amassed from the exterior world ('introjection') and further projecting the gathered perceptions onto an object that is suitable, regardless of the object in itself.

Given the theoretical aspects mentioned above, we may firmly conclude that in terms of Jungian analytical psychology, Nicholas Urfe evinces the psychological direction corresponding to the introverted sensation type: "This type, therefore, is uncommonly inaccessible to an objective understanding; and he fares no better in the understanding of himself" (Jung, *CW* vol. 6, p. 504). In order to be able to apprehend reality and the self as totality, Nicholas needs to complement the attitude of the sensualist, an attitude that can only offer him fragmentary glimpses. Not only does the overuse of senses in the perception of the exterior reality convey a highly biased image, it also distorts it, to the detriment of an objective perception of reality, in which one actually lives instead of overanalysing and over-interpreting the mechanisms of life.

Jung points out that the introverted sensation type "conveys an image whose effect is not so much to reproduce the object as to throw over it a wrapping whose lustre is derived from age-old subjective experience" (Jung, *CW* vol. 6, p. 501). As is the case with Nicholas, the introverted sensation type is the slave of the embellishing metaphor, of the ideal and of the ceaseless quest for meaning: "mere sense impression develops into the depth of the meaningful" (Jung, *CW* vol. 6, p. 501). When physical sense perception is not coherently complemented by the other cognitive functions, the subject becomes possessed by the projections received from and cast onto the outer world, without being able to comprehend and live it holistically. Nicholas is also limited to perceptive fragments he gathers and idealizes in connection with the experience at Bourani, the outer world of reality gradually

losing ground to the point that returning to it during the weekdays becomes a terrible nuisance.

Nicholas strongly identifies himself with the self-proclaimed persona of the sensualist and correspondingly reacts according to precepts that echo the Jungian introverted sensation type. He shuns objective reality and readily confines himself to the realm of subjective sense perceptions. This perception of the outer reality as a somewhat illusory realm of idyllic images dominates Nicholas's consciousness altogether, and he relates to reality as if it were a private dimension of mythology and fantasy, much like his perception of Bourani and of the Greek landscape. This association of reality with an illusory mythological realm is repeatedly illustrated in the novel, for instance, upon first arriving in Greece, reality seems to Nicholas "some dimension for which there is no name" (Fowles, 2004: Chapter 7). Especially the landscape of the island is connected with this sense of distance from reality and with Nicholas's habit of internalizing pre-fabricated ideals: "I had fallen in love with the picture long before I saw the reality" (Fowles, 2004: Chapter 7) and "The whole island seemed to feel this exile from contemporary reality" (Fowles, 2004: Chapter 8). As previously discussed, the island symbolically stands for the unconscious realm, which accounts for the fact that the more Nicholas ventures deeper into the island, the more distant objective reality becomes, being replaced by a heterogeneous collage made up of an imagery of fantasy and mythological references, corresponding to the collective unconscious material; upon leaving Bourani, Nicholas claims that

> In a sense I reentered reality as I walked. The events of the weekend seemed to recede, to become locked away, as if I had dreamt them; and yet as I walked I had the strangest feeling, compounded of the early hour, the absolute solitude, and what had happened, of having entered a myth; [...] I could not describe it. It was not in the least a literary feeling, but an intensely mysterious present and concrete feeling of excitement, of being in a situation where anything still might happen. As if the world had suddenly, during those last three days, changed from being the discovered to the still undiscovered. (Fowles, 2004: Chapter 25).

In accordance with his propensity towards taking in the outer world exclusively through the senses, Nicholas takes the visual dimension of the Bonnard painting for a comprehensive reality: "I thought of the Bonnard; that was the reality; such moments; not what one could tell" (Fowles, 2004: Chapter 15). What is further relevant in this line of thought is the reaction Nicholas has to Conchis's statement of allegedly having "lived a great deal in other centuries" (Fowles, 2004: Chapter 17) to which Nicholas replies "in literature," being curtly contradicted by Conchis: "in reality." This abrupt discussion is continued in the narrative, reaching a climax when Conchis nonchalantly reveals to a perplexed Nicholas that he travels to other worlds. Resorting solely to physical senses for gaining a perception of the world, Nicholas demands evidence of the extramundane journey, which he considers to have been

made "in the flesh" (Fowles, 2004: Chapter 17), being yet unable to grasp that there are other deeper and subtler dimensions that converge into the construction of reality. It seems that throughout the novel Nicholas occasionally lapses into a certain degree of solipsism that is aided first of all by his introverted attitude, which dictates the investment of personal energy, of the libido, strictly into the ego, eventually depriving the outer world of the power to exert influence upon the respective individual. Secondly, Nicholas's solipsism is fostered by the identification of his ego-consciousness with the persona of the sensualist, one-sidedly resorting to physical senses when relating to what is outside of his ego. Nicholas's idealizing subjective perception of the objects from the external world overlaps with the image of the object, making it impossible for him to discern between reality and ideal. His psychological processes seem to be focusing exclusively upon keeping the dimension of objective reality at a distance, in order not to contradict his idealized expectations. This is how the introverted sensation type is habituated to turning the images univocally amassed by the physical senses into complete alienation from the realm of reality. Sharp (1987: 11) explains how, according to Jungian analytical psychology, the univocal use of the primary function generates a compensatory outburst in the inferior function, which occurs at the level of the unconscious, unleashing an additional imagery pertaining to the world of unconscious fantasies. This natural compensation reverberates, giving rise to intense emotional responses, which Nicholas only too often evinces throughout the novel, especially in relation to Conchis's oral narratives: he constantly has the feeling that "something was trying to slip between me and reality," (Fowles, 2004: Chapter 18).

In this line of thought, we should not overlook the episode when Conchis takes Nicholas by boat to the islet of Petrocaravi, dubbed the "ship of stone," and lures an octopus out of its hiding place, slashing it open with a knife; apparently, as Conchis observes, another octopus shall move the same night into the same hiding place, being liable to a similar brutal death. Nicholas then receives a shrewd self-portrait in connection with the episode: "You notice reality is not necessary. Even the octopus prefers the ideal" (Fowles, 2004: Chapter 22). Nicholas appears thus as the gullible octopus that does not see reality deeper than the surface and than mere semblance. What is particularly interesting is that Nicholas and perhaps the reader as well perceives the episode as yet another of Conchis's narratives. Since the episode echoes the structure of the previous narratives, including an implicit morale, it is almost as if the polymath had narrated the episode, instead of actually enacting it in front of Nicholas's eyes, which makes him think of Conchis's earlier narratives of the Maine, of Neuve Chapelle; he also remembers "it was Sunday morning; the time for sermons and parables" (Fowles, 2004: Chapter 22). My contention is that Conchis's intention, similar to that of the author himself, is, again, to blot out the boundaries between reality and personal perception, in order for Nicholas and for the reader to come to question what we are socially instilled to believe is our reality. Reality cannot be narrated, it cannot be grasped solely through the prism of physical perception, acquired generalities and stereotypes: "I do not ask you to believe. All I

ask you is to pretend to believe. Just pretend to believe. It will be easier" (Fowles, 2004: Chapter 22).

Similarly noteworthy in this line of thought that follows Nicholas through the maze of collective reality and self-made fictional representations is the chapter in which Conchis recounts his experience connected to war and the Society of Reason, which shares certain features with the group Nicholas used to attend, Les Hommes Révoltés. Conchis bitterly concludes, as shall Nicholas in connection to Les Hommes Révoltés, that considering the events prior to 1920, the Society of Reason seemed nothing more than a "pathetic" fallacy since "words had lost their power, either for good or for evil; still hung, like a mist, over the reality of action, distorting, misleading, castrating; [...] a mist, a flimsy superstructure" (Fowles, 2004: Chapter 30). The idea put across by Conchis is that words and fiction offer merely a ready-made version of reality, as Nicholas seems to obstinately assert through his willingness to take fiction for reality and vice versa. Reality and reason are indeed superstructures but they are empty and meaningless if not aided by the creativity and discernment of individuality, which is what Nicholas needs to learn until the end of the Godgame. Narrating and illustrating the reality of war is Conchis's way of convincing Nicholas that no collective reality is above personal reality, especially when abstract stereotypical ideals are superimposed on individuality.

However, Nicholas once again resorts to employing the physical senses when taking in the exterior reality: "I listened to the house and the night outside. Silence; [...] Once again, the cheap browning paper and the old-fashioned type showed it to be unmistakably a genuine prewar relic" (Fowles, 2004: Chapter 30). Nicholas's habit of gullibly taking for granted everything that appeals to his senses is once again asserted. Furthermore, he is constantly craving incentives for his senses since, towards the end of the same chapter, he comments on an irritated tone: "meanwhile, the masque was letting me down. Silence still reigned" (Fowles, 2004: Chapter 30). He cannot realize the fact that the experience at Bourani is not meant to satisfy his solipsistic needs, but the yet undiscovered human need of harmonizing the ego-consciousness with the unconscious.

It is perhaps interesting to point out that throughout the novel there is a constant interplay between ideal and reality. Nicholas continuously mistakes archetypal ideals for a personal reality, which is why he cannot discern between collective and individual, closely adhering to a self-fabricated facet. Nicholas's ideal of femininity is also perceived through the looking-glass of the senses, namely, when Lily approaches him in the forest at a certain point, as he was eagerly awaiting "anything that Conchis might now offer" (Fowles, 2004: Chapter 33), she first appeals to his auditory, olfactory, tactile and visual senses before eventually emerging as a total entity, an entity that, in fact, pertains to an ideal reality, perhaps closer to the realm of fantasy than that of objective reality:

> I was given no time to sleep. I had not been lying there five minutes before *I heard a rustle* and, simultaneously, *smelt* the sandalwood perfume. I pretended to be asleep. The rustle came closer. I *heard the tiny*

> *crepitation* of pine needles. Her feet were just behind my head. There was *a louder rustle*; she had sat down, and very close behind me. I thought she would drop a cone, *tickle* my nose. But in a very *low voice* she began to *recite*, half *singing*. (Fowles, 2004: Chapter 33, my emphases).

Furthermore when referring to Lily, he inevitably employs the visual in order to be able to describe her, as if he were trying to objectify her so as to correspond to the prefabricated ideal of femininity: "I *looked* at the nape of her neck, her slim shoulders, her total reality" (Fowles, 2004: Chapter 33, my emphasis). He is not interested in what Lily represents as a comprehensive being and the way Nicholas probes the reality of Lily is unsurprisingly through one of the senses, namely touch "'you're as physically real as I am.' I pinched her arm, and she winced." (Fowles, 2004: Chapter 33).

This is how the author constructs Nicholas as the introverted sensation type, who cannot establish a clear-cut relation with reality, except when receiving intense physiological stimuli. In order to turn the stimuli into a form of reality, which he strives to fit into patterns, more and more vivid and realistic, he craves an intense physiological imagery, which the Godgame lavishly provides in the form of mythical and universal representations meant to eventually disenchant him from the uniformity of the stereotypical and to bring him closer to the genuineness of individuality.

Nicholas eventually attempts to explain to Lily that the masque is beginning to affect his sense of personal reality, which he compares to gravity: "'You're wonderful... you've no idea how strange this experience has been. I mean, beautifully strange. Only, you know, it's one's sense of reality. It's like gravity. One can resist it only so long'" (Fowles, 2004: Chapter 33). "Beautifully strange" is another descriptive representation of his highly sensorial reality perception, which needs to receive the imprint of his individuality as a totality, not as fragmentary physical patterns fed into the consciousness exclusively through the senses.

To round up the idea that Nicholas corresponds to the introverted sensation psychological type considering his perception of the extrinsic as well as the intrinsic dimension of reality, I shall emphasize what Conchis tells Nicholas, namely that "verification is the only scientific criterion of reality. That does not mean that there may not be realities that are unverifiable" (Fowles, 2004: Chapter 36). The "unverifiable realities" showcased by Conchis within the Bourani masque thorough the meta-narrative, the psychological and the mythical elements recurrently employed are meant to aid Nicholas in realizing that he should cease his continuous attempts at authenticating his perception of reality solely through the tangibility of the senses.

Bibliography

Fowles, John. 2004. *The Magus*. London: Vintage. Kindle edition.
Jung, C. G. 1917, 1928. *Two Essays on Analytical Psychology*. In H. Read et al. (Series Eds.), *The Collected Works of C.G. Jung* (vol. 7). New York: Pantheon.
Jung, C. G. 1953-1966. *The collected works of C.G. Jung* (H. Read et al., Eds.). New York: Pantheon.
Jung, C. G., & Hull, R. F. C. (1991). *Psychological Types* (a revised ed.). London: Routlege.
Olshen, Barry. 1978. *John Fowles.* New York: Frederik Ungar Publishing Co.
Sharp, Daryl. 1987. *Personality Types. Jung's Model of Typology.* Toronto: Thistle Printing Company Ltd.
Vipond, Dianne L. 1999. *Conversations with John Fowles*. Jackson: University Press of Mississippi.

(RE)CREATING THE SELF: DELAYED IDENTITY CRISIS IN TONI MORRISON'S *JAZZ* AND DONALD BARTHELME'S *PARADISE*

Alexandra-Lavinia ISTRATE MACAROV, PhD Candidate and Alina LEONTE, PhD Candidate, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: In this article, we argue that Donald Barthelme's novel Paradise (1986) and Toni Morrison's novel Jazz (1992) are similar in terms of the development of the characters' subjectivities. Thus, Simon and Joe Trace seem to experience a late-life identity crisis. Both characters try to redefine themselves by coming to terms with their pasts. In this article we will attempt to demonstrate that both characters somehow manage to skip Erikson's fifth stage of psychological development, only to reach role confusion late in their adulthood. The characters struggle to negotiate a consensus between their roles in society and the meanings and definitions held by the society for those roles. Furthermore, Simon and Joe experience similar stages in their struggle: sexual relationships with younger women, the fear of abandonment, haunting memories and presences and the trap of objectifying others.

Keywords: identity crisis, psychological development, role confusion, community, redefinition

In Toni Morrison's *Jazz*, Violet and Joe Trace reach a moment in life in which their identity is in crisis and their love and marriage seem to fall apart. But Violet's and Joe's identity crisis is somewhat unconventional, since it appears later in life, instead of having appeared in their adolescence. Therefore, they somehow manage to skip Erik Homburger Erikson's fifth stage of psychological development, namely the identity cohesion versus role Confusion stage (Erikson). Nevertheless, this stage becomes an issue in their middle adulthood. While they both have their skeletons in the closet, their attachment to each other seems to deter or at least delay their confrontation with the unresolved things of the past. Nevertheless, the past issues left unresolved eventually surface when Joe kills his teenage lover, Dorcas, and Violet attacks her dead body with a knife at her funeral. Ironically, in order for the couple to find their balance and love for each other, they first need to go to death and deal with the powerful death drive. The novel *Jazz* deals with the negotiation of a complete, empowered self without which couple love is not possible. At the same time, the empowerment of the self can only be achieved if the characters deal with their 'ghosts', first by accepting them and their power over them and then by destroying them.

Although both Violet and Joe suffer from displacement, its manifestations are different. Violet suffers from double consciousness (Jones 1997: 486): she is both *this* Violet and *that* Violet, the one called Violent. She is both the subject of her life and an observer, when *that* Violet takes charge and she is unable to reunite the two parts. She is driven by the death principle and she will eventually have to murder one of the parts so that her self can survive. Violet is suspended, she cannot evolve so she develops another 'me' that does what the 'me' is unable to or even perplexed at acknowledging the acts of the other 'me' (Hardack 458). Richard Hardack points out that Violet has a disruptive ability to be multiple by identifying with other people, such as Dorcas, her mother, her virtual, unborn child etc. This ability nevertheless, in her case, is accompanied by "an internalized alienation from her body;

the perpetual inversion of expectations and identity; and a violent hysteria centered around her disruptive ability to create and identify with another human being" (Hardack 456). On the other side, there is Joe, who had suffered in his life seven changes of the self he is aware of. His identity is fluid and ever changing, Joe being unable to find stability.

According to Carolyn M. Jones, Violet's and Joe's problems converge in a common solution: choosing to love (Jones 1997: 486), as Alice advises Violet: "You got anything left to you to love, anything at all, do it. […] Nobody's asking you to take it. I'm sayin make it, make it!" (Jazz 88) This is one of Joe's reasons for engaging in a relationship with Dorcas: he chose Dorcas, while he had not chosen Violet. Violet chose him. Derek Alwes sees in this need to choose that characterizes the Traces the reminiscence of their childhood, in which they were both deprived of the nurturance of their mothers. Not having a natural bond from the beginning, they need to go out and make one by choosing so (Alwes 354). Violet considers Joe "mine, what I chose, picked out and determined to have and hold on to" (Jazz 75). And Joe chooses Dorcas:

> I *chose* you. Nobody gave you to me. Nobody said that's the one for you. I picked you out. Wrong time, yep, and doing wrong by my wife. But the picking out, the choosing. Don't ever think I fell for you, or fell over you. I didn't fall in love, I rose in it. I saw you and made up my mind. My mind. (Jazz 102)

Joe also finds in Dorcas the embodiment of his freedom of choice. He confounds the love for his wife with contextual necessity, since Violet is the one who pursued him, who made him marry him and who made him come to town, when he clearly was a hunter, a man of the woods. He considers the love for his wife as "falling in love" and the love for Dorcas as "raising in love":

> "Dorcas girl, your first time and mine, I *chose* you. Nobody gave you to me. […] I didn't fall in love, I rose in it." (Jazz 102)

Joe evaluates the cost of opportunity produced by his marriage to Violet and his separation from his former life as a hunter and sees in Dorcas the pursuit and the decisions he was never able to make. This complex architecture that allows for the disregard of Dorcas as victim, also allows for the reader not to be appalled by Joe and Viole(n)t and their behavior. Both Violet and Joe undergo a series of transformations in the development of the self. The one who acknowledges these transformations is Joe, who does not blame Violet for their decaying relationships and realizes that his changing self might be accountable for that. Joe acknowledges seven stages in his emergent self: "Before I met her I'd changed into new seven times." (Jazz 93) and blames this changes for his failed relationship: "This wasn't Violet's fault. All of it's mine. All of it. [...] Made myself new one time too many. You could say I've been a new Negro all my life." (Jazz 98) He regrets his betrayal of Violet and further compares himself to the snakes that "go blind for a while before they shed skin for the last time" (Jazz 98). The seven stages in Joe's development might represent the seven stages he has undergone, in Erikson's terms (Trust vs. Mistrust, Autonomy vs. Shame, Initiative vs. Guilt, Industry vs. Inferiority, Intimacy vs. Isolation, Generativity vs. Stagnation, Ego

integrity vs. Dispair) (Erikson). Joe, therefore, needs to undergo the fifth stage, the one he had skipped, in order to achieve a balanced self.

In the end, Joe realizes that he had mistaken the love for his wife with constraint. At the same time, Violet exorcises herself through love, through learning how to love Dorcas and how to offer Joe his freedom of choice. Joe also exorcises himself by acknowledging love. Their mutual acceptance takes in the end the form of dance on jazz music, which, even if scorned and unaccepted, seemed to reflect vivacity and love:

> The music bends, falls to its knees to embrace them all, encourage them all to live a little, why don't you? since this is the it you've been looking for. (Jazz 136)

Individual freedom is essential for both Violet and Joe and for them love is a matter of choice. Joe's problem is that he had not chosen to love Violet. In order to love, he needed to choose something different than the choice that had been made for him, hence Dorcas. This is why it is easy for him to subsequently go back to loving Violet: because this time it is his choice. Similarly, the loss of choice for Violet is some kind of death (Alwes 354), which she eventually thinks that explains her mother's suicide:

> Mama. Mama? Is this where you got to and couldn't do it no more? The place of shade without trees where you know you are not and never again will be loved by anybody who can choose to do it? (Jazz 86)

Elizabeth M. Cannon analyzes the psychological complexities of the characters in terms of desire. In her analysis, desire is the perpetrator of objectification, which kills both Violet's and Dorcas' subjectivities before the shooting and Joe's subjectivity after the shooting (Cannon 240). Cannon further observes that desire does allow for a limited subjectivity only to be able to re-inscribe the character as an object: the women desire as subjects to become objects of desire. Violet desires to be desired by Joe and so does Dorcas, who forces Joe into an extreme act of jealousy only to feel that she was an object of desire. Violet too goes to extreme lengths to feel desired: she tries to mould herself into becoming Dorcas, whom she believes to be the embodiment of Joe's ideal, desired woman. Furthermore, Joe is killed as a subject too because by killing Dorcas, he has no object to relate to as a subject in the dynamics of desire (Cannon 241). Cannon reaches the conclusion that female subjectivity is also a result of desire, but of a desire that is not inscribed in patriarchal authority and that in order to surface, it is necessary o perform an act of violence, such as Violet's, who self-excises *that* Violet – by killing her (Cannon 242). Violet finally chooses to be "the woman [her] mother didn't stay around long enough to see" (Jazz 150). We are left to wonder how Violet managed to kill *that* Violet and where she found the strength to do it. Joe too manages to regains his subjectivity, by understanding the objectifying and destructive power of patriarchal desire on female subjectivity (Cannon 245). In recognizing women as subjects, he understands that they "ain't prey" (Jazz 129).

Joe and Violet Trace got married at a crossroad in life, in which both had experiences rejection, humiliation and the negation of their identity standard (Jones 1997: 487). Their

level of self-esteem was very low and they found in each other someone to keep them from falling. But instead of evolving as subjects and getting over their losses, they cope through denial and substitution, moving away from their authentic subjectivity. The only way to unblock their subjectivities is for them to accept and embrace their losses (O'Reilly 1996: 369).

Unlike *Beloved*, where Sethe and Denver are haunted by a presence that accounts for an absence, Joe and Violet are haunted by an absence that accounts for a presence. While in *Beloved* the presence of the ghost explains and fills the emptiness created by the absence of Sethe's little girl, in *Jazz* the absence of Joe's and Violet's mothers can only be filled with love for each other. Joe's ghost is Wild, his mother, whom he saw once but who gave him no sign of recognition. This lack of recognition from her haunts him all his life and makes him want to pursue her again, like a prey. He also immerses in her cave in order to find her.

Violet's struggle for acceptance is embodied in the person of Golden Gray, whom she never actually met, but who remained in her memory from her grandmother's stories. Golden Gray represents the ideal of beauty, the strife for white skin and acceptance. He is "a present taken from whitefolks, given to [her] when [she] was too young to say No thank you." (Jazz 152)

Golden was the protagonist of Violet's childhood stories that showed a perfect life: luxury and care, which Violet never had. He was also a white-black man. Identifying with him meant to create an image of herself in which she is young, beautiful and white, which for her meant happy (O'Reilly 1996: 368). Her 'haunting' results in a passion for beautiful hair, materialized in her practicing hairdressing. At the same time, Golden was the reason why True Belle was taken away from her family and could not nurture her own daughter, Rose Dear. And Rose Dear's lack of nurturance was subsequently reflected in Violet's. Thus, Andrea O'Reilly argues that "the tricky blond kid living inside Mrs. Trace's head" (Jazz 152) is not the immediate cause of Violet's displacement, but a substitute of her lost mother (O'Reilly 1996: 369). According to O'Reilly, Violet is driven by the need to find a surrogate mother and her search only leads to a series of substitutions in her life, aimed at filling the empty space left by her mother: Golden Gray, Joe Trace, the parrot, her mother hunger and Dorcas are all squeezed in to fill her loss.

Moreover, feeling that she lacks her mother's nurturance and thus a very important aspect of a fully developed subjectivity, Violet rejects becoming a mother: "The important thing, the biggest thing Violet got out of that was to never never have children. Whatever happened, no small dark foot would rest on another while a hungry mouth said, Mama?" (Jazz 80) This accounts for Violet's perception of her miscarriages as "more inconvenience than loss" (Jazz 84). At the same time, her mother hunger is so poignant that she 'mothers' birds and she tries to steal a baby. She actually comes to see in Dorcas the daughter she never had. In her strife not to be like her mother, she denies herself the gift of motherhood, which negates her identity standard as a complete woman. Having been denied daughterhood, she denies motherhood to herself.

Joe's defining moment, that produced the imbalance of his life and that would throw him in the continuous process of self-redefinition, is also connected to his mother: the moment when he internalized his mother's rejection. Like Milkman in *Song of Solomon*,

when he partly developed his subjectivity, went in search of his past, embodied by his mother. The only thing he expected from his demented mother was recognition, if not acceptance:

> All she had to do was give him a sign, a hand thrust through the leaves, the white flowers, would be enough to say that she knew him to be the one, the son she had fourteen years ago, and ran away from, but not too far. (Jazz 35)

His displacement at not having been acknowledged by his mother would lead to a series of redefinitions of himself and to a split of his consciousness: "Mr. Trace looks at you. He has double eyes. Each one a different color" (Jazz 149). Hardack considers Joe marked by double-consciousness, like Violet. He observes himself do things he did not command: "I don't know to this day what made me speak to her on the way out the door. […] I couldn't talk to anybody but Dorcas and I told her things I hadn't told myself." (Jazz 93) According to Hardack, Golden Gray is Joe's double in the novel (Hardack 454). While Golden faces his father in order to be acknowledged and to patch up what he considered to be a severed limb, Joe wants to be acknowledged by, and reconnected to, his mother, Wild.

Both Violet and Joe are haunted by Dorcas, who, for Violet, is a combination of the mother who abandoned her, the daughter she never had and her rival. As a rival, Dorcas is both the embodiment of the ideal objectified Violet and Violet's mirror, as the object of Joe's desire. For Joe, Dorcas represents his mother, who never wanted him (Jones 1997: 487). Dorcas is the single answer to two opposite questions. While she ends Violet's numbness, she also ends Joe's perpetual change (Jones 1997: 485) or at least provokes these changes.

Violet finally manages to bury her mother's ghost by realizing that she is the person her mother would have been proud of had she lived. She also buries Golden's ghost by acknowledging her physicality and by stopping to try to change herself in order to accommodate what she believed he wanted. Therefore, Violet manages to confirm her identity as an empowered woman, even if she had not had a mother to relate to and to confirm her identity. Violet manages to mother herself by being true to her feelings and renouncing her artificial, self-imposed transformation and by accepting her need to be a mother. Joe only manages to snap out of his suspended state when he realizes Violet's change and her subjectivity. He chooses her, which means that his male agency is confirmed and with it his identity standard. Their ghosts have been reasons for introspection and a means of negotiating their double consciousness.

In Barthelme's novel *Paradise*, Simon, a middle-aged, Philadelphia architect, seems to suffer from the same anomaly, namely having skipped the fifth stage of psychological development. Simon, while on sabbatical, encounters Anne, Dore, and Veronica in a carnivalesque setting - they are modeling lingerie in a New York bar – and, impressed by their imposing facades and anxious to play the hero, he invites the hapless trio to move into the cavernous apartment he has sublet for the year. Barthelme's parody of a male sexual fantasy is in essence, a display of the distinction between male and female language. The voices of the women empower them in a fashion that their bodies cannot do; their voices make Simon self-consciously uncomfortable about his body, and he has several, nervous dreams in which clothes do not correctly cover it.

Part of the topsy-turvy quality of the public life of the women and Simon is that clothing does not appear to be very significant to the women as a mode of disguise or self-expression, whilst Simon gets frantically focused on costume. Anne, Dore, and Veronica only masquerade as a paid performance. Aside from the fashion show in the bar, the only other time that any one of the women is referred to as intentionally provocative takes place when Dore, in a white lace peignoir, asks Simon for $200.00 for her delinquent brother. Otherwise, they are usually referred to as casually but not provocatively dressed in unisex jeans, t-shirts, and sweat clothes. But clothing really is not fundamental to their modeling, either. When they model, their bodies are not used to display clothing; clothing is used to display their bodies. Costumes uncover more than they conceal, and the women find such exposure for pay degrading, a kind of prostitution. Their response to an offer to work the National Sprinkler Convention shows the point:

> "What if they gave us raincoats?"
> "It's not raincoats they want to see."
> "What if I said transparent plastic raincoats?" ...
> "Raincoats and body stockings."
> "No thrill in body stockings "
> "Let them use their vile imaginations."
> "I just feel like a body." (*Paradise* 142)

Simon, the celebrator of their bodies, attempts to cheer them up with an alternative view that only stresses their reification as commodities: "Look at it this way ... A body is a gift. A great body is a great gift" (*Paradise* 142). The issue is, however, to whom is the gift provided - to the self who inhabits the body or to the spectator who looks at it? For Simon to learn empathy, he must be unmasked in the Bakhtinian sense of having the mask of his "lofty pseudo intelligence" torn away through dialogic interaction with the women's obvious shortage of intelligence. Their incomprehension of what Simon thinks significant, specifically their dismissive ignorance of history, is itself instructive. The mindless chatter of the women shows him what his history books omitted, that is, their perceptions, their emotions, their humanity. Certainly, at various points throughout the novel Simon explains his part in connection with the women as their listener - not confessor, analyst, or father figure - but merely, listener*:*

> When he asked himself what he was doing, living in a bare elegant almost unfurnished New York apartment with three young and beautiful women, Simon had to admit that he *did not know* what he was doing. He was, he supposed, listening. (*Paradise* 59)

A relationship that begins with his god-like desire to refashion them in his image, ends with Simon being the one who is changed by them. As a result of his total immersion in female language, Simon develops from being someone who, as his wife once charged, worries

about the way women say things but not about what they mean into a sensitive, caring, and respectful listener.

But what Simon learns from the women is not the novel's most crucial lesson. That distinction belongs to the strength of community that the women produce and convey as a result of a shared language that is other than patriarchy, other than monologue, but also, it must be mentioned, other than feminist discourse. They wear the slogans of textbook feminism as awkwardly as do Snow White, Emma, and Julie. Those prescriptions for change are not enough to effect change since they are expressed in a univocal mode that displays male rather than female consciousness. It is not their radical reading that sends Anne, Veronica, and Dore through the door; rather, it is the imperative of change, spontaneity, and improvisation speaking through the very style of their speaking together that sets them, once again, in motion.

Similar to most of Barthelme's work, *Paradise* is a novel with a wild premise, in this particular case three underwear models move in with a middle-aged architect who is adrift in his own life. *Paradise* is comprised of sixty unnumbered sections, most of which are three or four pages long. While reading the novel we can outline a chronology of Simon's life, getting bits and pieces here and there, just like real life a puzzle of pieces. Taking it chronologically we should start by relating the past: Simon studied architecture at Penn with Louis Kahn, worked in Philadelphia and married Carol; they had a child together, Sarah, but the marriage fell apart and Simon relocated to New York. New York is the continuous present: Anne, Dore, and Veronica move in with him for eight months; finally, they leave, ostensibly to find jobs. As a final point, after their departure Simon remains in New York, where he is apparently seeing an analyst or someone who is asking him about his experiences. These pasts, presents, and futures are interleaved; but it's ambiguous, for example, whether the ten sections where Simon is questioned appear in the book in chronological order. While the sections set in the present seem to be in chronological order, several are obscure with reference to time; and the past is called in as required.

Coming back to the story at hand, we have Simon who has left his wife and his partnership at an architectural firm, and doesn't know what to do with himself. He rents an apartment and gets Dore, Veronica and Anne to move in. They consider that their beauty and sexual favors are enough to catapult Simon into hog heaven. Simon, however, has a more ironic cast of mind. For all the instances of titillation, he is aware his sojourn in New York isn't paradise at all. Outside, the city is full of crime. Inside, even though Simon is kept busy in bed and in conversation, his mind continues wandering back to his marriage to Carol, a lawyer who works for Philadelphia's mayor, and to the delights of architecture, an outlet for his creativity.

Barthelme's virtuosity as a writer of peculiar dialogue brings about equal elements satisfaction and intellectual dissection. Conversations in *Paradise* are brilliantly perfected interchanges interacting cliché and vibrant observations about contemporary society. Throughout, the author casts a satiric eye on such diverse subjects as liberal Catholicism, radio evangelists, the Internal Revenue Service, terrorism, food additives, socialism, electronic gadgetry, feminism, Vietnam and on and on. In Simon, Barthelme has given us a believable architect, a man who can assess a building for esthetics and usefulness. It's also easy to empathize with his concerns about aging:

> Getting old, Simon. Not so limber, dear friend, time for the old bone factory? The little blue van. Your hands are covered with tiny pepperoni. Your knees predict your face. Your back stabs you, on the left side, twice a day.... The soul's shrinking to a microdot. We're ordering your rocking chair, size 42. Send the women away. They're too good for you. Also not good for you. (*Paradise* 59)

Objecting to the opinions of one of his teachers that there are no right angles in nature, he points to the sudden changes signaled in the cornstalk, the departure of friends, the telephone pole, and in political assassinations. Nature, to put it briefly, confronts humanity with losses for which it is unprepared. At one point, actually, Simon nearly crushes his hand getting a refrigerator down a set of right-angled stairs. The women, as well, he is conscious, will shortly depart. "Their movement through the world," he reflects, "required young men, a class to which he did not belong," and with whom, Simon ruefully acknowledges, they make love "in joyous disregard of history, economics, building codes" (*Paradise*, 178). Conscious of all three, Simon, in a gesture that fuses rage, bitterness, and generosity, constructs an egg out of which hatch three naked young men, each of whom, he imagines, is called Harry and so is indistinguishable from the others. Simon's action in luring his multiple Eves with an egg as opposed to an apple is enlightening in a number of ways. Firstly, it is, obviously, the punch line to a joke. A white plaster egg, eight feet tall is placed like a minimal figurine in the center of a New York apartment not to create an esthetic remedy to the uneasiness of the women who reside there but as a manifestation of the artist's stress and anxiety.

In a reversal of roles, the women do not hatch the egg; Simon shatters it with an iron-headed maul. But possibly most substantially, the egg does not precipitate the women's expulsion from Paradise; it indicates their wish to depart. The event, therefore, uncovers the dread of advancing age Simon has so far tried to refute and the reaction he believes women have to it and to men in general. Women, he acknowledges at one point, are like anthills "splendid, stinging anthills" (*Paradise*, 30). As a result he recognizes why, since all sculpture is in the end about women, even the artist Alberto Giacometti, who deals with them in wiry abstractions, bears a razor in his shoe.

A similar skepticism clouds the end result of a brief romance Simon has-he describes it as a detour-with a red-headed poet he meets at a fast-food diner. Similar to that of the models, part of the poet's allure is her childlike innocence. When he happens to visit, she meets Simon sitting on the hood of her pickup truck, consuming apple juice out of a paper cup and playfully altering the words of the nursery song to "Row Row Row your bed / Gently down the stream." Even though only ten years younger than Simon, she annoys him with the nickname "Pappy." Her opposition to enabling the affair to develop beyond playfulness appears molded by her feeling that her parents have been incapable of overcoming the personality differences in their marriage. Her mother has given her a Biedermier chair, her father an Eames chair in the shape of a potato chip. "That tell you anything?" she asks Simon (*Paradise*, 145). Her poetry conveys to him at least as much. Marked by repeated visuals of dust and burning barns, it discloses a consciousness of mortality that she, like Simon, has difficulty confronting directly. "My dust," she replies when Simon inquiries her about the

images that appear in her poetry, "My excellent dust. You're a layman, Simon, shut up about my dust" (*Paradise*, 157).

Beneath innocence, then, can be identified the deceits of mortality. Simon's interaction with his daughter is restricted solely to telephone conversations, in one of which he discovers that she had become pregnant and spontaneously aborted. The poet, too, discloses something of the compromised situations of existence and of the trouble in coping with it. Describing her mid-western background and the naïveté often connected with it, she tells Simon of the resultant self deprecation it occasions: "If you're not from Kansas, people in Kansas ask you: What do you think about Kansas? What do you think about our sky? What do you think about people in Kansas. Are we dumb? ... You find a high degree of sadness in Kansas" (*Paradise*, 157).

Simon encounters that unhappiness at the death of his father, whom he recalls with fondness as a large, calm, and, at 75, still-active man "playing the market and raising hell on behalf of the ADA" (*Paradise*, 111). In spite of a prosperous business career which did not conflict with his idealistic belief in the values for which the Second World War was fought, the father appears in Simon's dreams as both inadequate and uncaring. He is apparently without friends - besides Simon and his mother, the funeral is attended only by an elderly couple who formed part of a golfing foursome in which his father played-and even in Simon's dreams he is indifferent to his father's achievements until shamed into paying attention. Though he approves of and admires his father, Simon's own beliefs are focused more concretely in the practical world he characterizes by bricks and bricklayers. Nevertheless he claims to have a "tragic sense of brick" and is conscious that "even bricklayers get things wrong" (*Paradise*, 202).

Simon's concerns present themselves in a sequence of bad dreams which expose a sense both of inadequacy and remorse. In one of these dreams, he is obligated to serve the inmates of a leper colony and so finds himself an outcast even among outcasts. In another his wife, Carol, drives a bus full of people into the front of his office building, distracted, she clarifies, by a passenger who insisted that she change a fifty-dollar bill into nine fives. The apparent symbolism of nine to five or the worries of the common workday are here underscored by Simon's understanding that his wife is being shortchanged. In yet another dream, Simon finds himself at once limited by a gray, pin-striped jacket, and unprepared as he battles against the clock to give a talk he is scheduled to make over television. Simon's difficulty with time and with the duties it confronts him with prolong at the same time to the image he has of his own potency. Though he is able to satisfy all three women, one of whom boasts of the number of orgasms she is able to achieve with him, he is forced to quietly endure a conversation of his inadequacies, one of which, he later senses, may be their opinion that he is not even a father-figure but "more like a guy who's stayed out in the rain too long" (*Paradise*, 112).

Simon's feeling of sexual inadequacy, however, is not grounded exclusively in an oedipal idea of the family romance but in a basic certainty regarding the infidelity of women, which he ties to an apparently unimportant childhood betrayal. Asked by the models about his first sexual experience, he recalls an event in which a teacher admired his school project but subsequently discarded it when another boy submitted one she judged to be better. What is significant, of course, is Simon's understanding of the incident as sexual. Not even women (or

perhaps women least of all) can satisfy the imaginary promise of an ideal constancy of things against which men continue unsuccessfully to measure and so define their own automatically restricted lives, thus guaranteeing their dissatisfaction with its promise.

Though Simon boasts of being usually impulsive, he acknowledges the essentially passive character of his personality and views his experience with the models as a "quiet parenthesis" in a life normally marked by the same strains and contentiousness that affects most people. The judgment recaptures his description of the affair with the poet as a detour. "I regard myself as asleep," he admits at one point, "I go along, things happen to me, there are disturbances, one copes..." (*Paradise*, 47) Experienced primarily in passive terms ("We could sit around and watch old movies on television," Simon suggests as an alternative to one of the models who is thinking of leaving), the incomplete Paradise does not, then, so much provide a chance for reckless self-gratification as for restricted if in the end purposeless activity. Simon balances it to the day-to-day living that marked his abroad tour of duty in the Army, a phase he describes as one of well-intentioned aimlessness. The moral concerns underlying this problem and similar concerns of human behavior are reviewed in a lengthened conversation between Simon and a doctor, identified only as Q and A, a reductive device Barthelme regularly implements to designate the speakers in his dialogue stories. Though the doctor clearly disclaims any psychiatric credentials-psychiatry is not medicine, he says disparagingly-the exchange, which begins with an endeavor to gather a medical history, soon broadens into what unmistakably resembles an encounter between patient and therapist in which the roles continue to alternate.

Simon, like Joe, is faced with identity crisis later in his life and, like Joe, he also seems touched by a doubling effect, which manifests itself in the form of the three constructed eggs from which three naked young men hatch. The fact that the three men are not differentiable from one another and that they have been engineered by Simon, might represent his urge to reemerge anew, to start again, and to psychologically evolve again. Both Joe and Simon are estranged from their wives. They both struggle to find a balanced self and they both go through unbalancing events in the process. They try to rewrite themselves in a way, risking annihilation in the process. But while Joe's crisis is resolved through murder, Simon resolves to creation. Nevertheless, the two characters are essentially similar and they rush thorough a delayed fifth stage of psychological development, which could leave them scathed.

Bibliography

Alwes, Derek. "The Burden of Liberty: Choice in Toni Morrison's Jazz and Toni Cade Bambara's The Salt Eaters." *African American Review* 30.3 (1996): 353-365. Electronic.
Barthelme, Donald. *Paradise*. Dalkey Archive Press, 2005. Electronic.
Cannon, Elizabeth M. "Following the Traces of Female Desire in Toni Morrison's Jazz." *African American Review* 31.2 (1997): 235-247. Electronic.
Erikson, Erik H. *Identity, Youth and Crisis*. New York: Norton, 1968. Electronic.
Hardack, Richard. ""A Music Seeking Its Words" Double-Timing and Double-Consciousness in Toni Morrison's "Jazz"." *Callaloo* 18.2 (1995): 451-471. Electronic.

Jones, Carolyn M. "Traces and Cracks: Identity and Narrative in Toni Morrison's Jazz." *African American Review* 31.3 (1997): 481-495. Electronic.
Morrison, Toni. *Jazz*. New York: Vintage International, 2007. Electronic.
O'Reilly, Andrea. "In Search of My Mother's Garden, I Found My Own: Mother-Love, Healing, and Identity inToni Morrison's Jazz." *African American Review* 30.3 (1996): 367-379. Electronic.

IOAN ALEXANDRU - LANDMARKS OF RELIGIOUS POETRY

Bianca CRUCIU, PhD Candidate, "Petru Maior University" of Târgu-Mureş

Abstract: Alexandru Ioan the most representative Romanian poet of religious poetry with a strong poetic, artistic, historical and social sense all revealed through his poetry. The poet`s peasant root is highlighted in almost all his poems, he tries to go through things to sense the spirit. His entire poetry is inspiration and grace. For him "nothing could be otherwise than it is." And he constantly has that inner power as well as Blaga of returning to the original and the primordial essence of things from the very beginnings . He gives us a pure and full of candour poetic of profound and constant search for the divine and moral justification of existence, bringing him fully the gratitude of being placed among the few writers whose creative interior reflects his artistic grandeur.

Keywords: religious poetry, inspiration, grace, primordial

Conştiinţa vocaţiei lui Ioan Alexandru i-a dat acea gravitate, graţie şi grandoare timpurie regăsită în întreg universul său poetic şi providenţial închegat în versurile sale simple şi puternice[1]. Cu adânci rădăcini în Goga şi Blaga, făcând parte din familia tradiţionaliştilor şi mesianicilor transilvăneni, convins fiind ca "poeţii sunt mai mult a limbii decât ai lor", a fost un căutător în profunzimi, fantezia sa creatoare sprijinindu-se pe elementele prelevate ale pământului şi luminii[2]. Poetul îşi asumă necondiţionat responsabilitatea existenţei pentru ca existenţa sa este irepetabilă şi unică" un altul în afară-mi pe măsura/nu există/" (Oedip)[3]. Unicitatea poeziei sale este "inspiraţie şi har", dar şi un mod de a-l scoate pe om din acea singurătate, din uitare, ca mai apoi să-l poată reda fiorului eternităţii prin aceasta resacralizând poezia, iar ca ales al comunităţii este şi Profetul care "prezice" ele ce vor să vină.[4]

Rădăcina sa Ţărănească este subliniată în mai toate poemele ca o notă specială, crezul său fiind acela că se poate face o poezie modernă sau" metaforică" abordând lumea aşa cum este ea - de altfel el prin poezie încearcă să treacă prin lucruri pentru a putea intui spiritul" universul din vatră satului primordial, surprinzând zbuciumul tragic, neistovit al viului în Univers[5]. La Ion Alexandru "nimic nu poate fi altfel decât este", are acea întoarcere magnifică spre originar ca şi Blaga -(dacă este să-l considerăm ca pe un postulat preluat din Blaga), prin aceasta el făcând parte dintre puţinii scriitori ai căror creaţie îşi reflectă din interior măreţia dramatică.[6]

Locul său de baştină nu este un simplu punct geografic ci este o patrie spirituală, faimoasa INSULĂ unde pâlpâie o candelă luminoasă, unde sufletele celor ce au fost şi ale

[1] Buşulenga, Z.D., În prefaţa volumului de poezii "Ioan Aexandru", Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.
[2] Idem, pg. 7.
[3] Alexiu, L., Ideografii lirice contemporane, Editura Facla, Timişoara,1977, pg. 44.
[4] Poantă, R., Crestomaţie de critică literară, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1983, pp. 217-218.
[5] Idem, pp. 16-17.
[6] Pop, I., Poezia unei generaţii, Editura Dacia, Cluj, 1973, pp. 195-196.

celor ce există se adună într-o perfectă comuniune "Lumină te slăvesc şi cânt/Fără să ştiu de ce lumină/Lumini tot vin şi se depun/Lumină sunt răsfrântă din lumină/...,[7] deținând o fervență "puternică vocație a teluricului sentimental nu numai atunci când se simte încercat de acea beție demonstrativă atât de caracteristic ardelenească dar şi în dezghiocarea imaculată a imaginației, într-o poezie limpidă, proaspătă, sustrasă, prescripțiilor de pură virtuozitate.[8]

Poetul oficiază în slujba cuvintelor, ca în "Marele preot" ca într-o permanentă sărbătoare a poeziei, a creației sacre aspirând spre adevărurile ultime, spre lumina fără apus a lucrurilor, spiritului - poezia sa devenind "res sacră, res universalis", poezia lui slujind cunoaşterii dar exaltă valoric unei spiritualități întrupate în contextul poetic al patriei.[9]

În poezia să găsim atitudini şi idei înalte cu vocație modelatoare, dar şi un farmec simplu al unei creații care se împlineşte în trepte complementare, este ca o întoarcere către noi înşine, ca un îndemn spre regăsire pe căile curate ale tradițiilor de demult redeschise de meditație solemnă, simplă dar sărbătoresc împodobită a poetului.[10]

Lui îi revine misiunea de a se împotrivi întunericului cu mijloacele luminii, poezia lui "devenind depozitara unui mister absolut al vieții şi morții, care cuprinde toate dimensiunile pe care se desfăşoară aventura supremă a spiritului"[11].Ca o "litanie" murmurată poezia lui trebuie rostită în şoaptă, este un mare psalm repetat cu credință de poet. "Mă trag din neam străvechi, din cântăreți dieci, în stranele bisericilor ardelene"[12]. Poezia are amprenta unei ambiante spirituale, are o puritate extraordinară, pe care o degajă cuvintele, au o forță magnetică de a crea starea de grație.[13]

Întreaga mistică a poetului este una de natură filozofică (cf E. Barbu). Între moarte şi viața, între macerație şi germinația colosală la scară cosmică nu se întrevede nici o demarcație. Lirica sa religioasă fiind liantul care ține omul, poetul în legătură cu Divinitatea, cu Dumnezeu. În această emoție se menține atât cel care scrie dar şi acel care citeşte de unde rezultă că tocmai în aceasta constă fascinația textelor religioase şi bogăția lor pentru că ele transfigurează sufletul omului. Poetul se simte a fi un mărturisitor a lui Hristos şi un responsabil de şi pentru ce scrie. Că trăsătura definitorie a liricii sale religioase sunt puritatea, candoarea în fața vieții, absența prejudecăților. Profunzimea eului liric denotă o iscoditoare şi permanentă căutare a divinului dar şi a unei justificări morale a existenței.

El evită expunerea directă a ideii poetice şi se detaşează de simplitate şi firescul elementar preferând în schimb rafinamentul şi o energie personală şi vibrantă a versului; este o poezie a maturității de conştiință, are un "ceva" de sorginte divină căreia i se da "Cuvântul" pentru cuvântare dar şi crezul că deşi vă veni un moment când poetul cu trupul fizic va trebui" să plece" va rămâne ceva sfânt, poezia" atunci când mor, mă-nvie poezia". Starea de bine, de fericire de atunci o anticipează spunând că va fi una asemănătoare cu cea pe care o avea pruncul Hristos în brațele Fecioarei Maria, iar din starea aceea de linişte

[7] Barbu, E., O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origi până în prezent. Poezia românească contemporană, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, pg. 282 .
[8] Alexiu, L., op.cit., pg. 48.
[9] Buşulenga, Z.D., op.cit., pg.11.
[10] Idem, pg. 11.
[11] Idem, pg. 6.
[12] Barbu, E., op.cit., pg. 279 .
[13] Idem, pg. 282.

paradisiacă, divină se va renaşte" din nou cuvânt pentru altare". Mai ştie că şi este convins de aceasta că datorită statorniciei, trăiniciei poeziei în sine, Cuvântul poetului nu moare niciodată, ştie că va "umbla – nainte şi n-apoi prin veacuri" dovedind şi de această dată sorgintea țărănească sănătoasă şi plină de smerenie "poetul ştie că va dormi spre o nouă înviere sub stele în cerdacuri".

Viziunea lui Ioan Alexandru este una pur autentic creştină. Motivul căutării divinității este unul personal dobândirea mântuirii semenilor dar şi a sa personală. Prin poemele sale se întrevăd răspunsuri la unele întrebări existențiale care frământa lumea, el, poetul pate fi privit ca un ales al providenței pentru a aduce în lume răspunsuri la chemările Logosului spre fericirea veşnică.

Ca ființă sublimă care scrutează înălțimile siderale ale creației, poetul prin Cuvântul sau prinde viață, este viu, pentru că el însuşi este viu, este om din carne şi pulsează în el ca ființă fiorul vieții. Cuvântul poetului este starea sa de veghe "un sacrament" o "hrană pentru toți şi toate" şi în această ipostază de slujitor al altarul Cuvântului poetul nu poate fi decât preot, profet fără prihana - îşi arogă indubitabil misiunea sacerdotală a preoției universale când toți suntem chemați la această misiune - "Nu poate fi poetul decât slujitor/Profet şi preot fără de prihană/Logosului foc mistuitor/" –(Poetul). Poetul îşi arogă aceeaşi soartă prin răstignire când "Iubirea zămislită-n umilință/Macină umbra golului mormânt". Viața poetului este una de urcare pe Golgota vieții cu urcuşuri şi coborâşuri, cu împliniri şi neîmpliniri dar cu nădejdea în Înviere şi Veşnicie.

Ca virtute creştină" iubirea "la Ioan Alexandru este "milă", "credința fără fapte moartă este", iar poetul vine să completeze "fără milă dragostea e moartă şi în curând ulciorul se deşartă" ulciorul în cazul de față fiind ființa umană. Milă şi milostenia sunt două noțiuni care vin să întărească ideea de iubire," unde nu-i milă, nu e nici iubire/dragostea e milostivire/stingere de sine nesfârşită ", prin Dragoste însuşi Hristos ne-a adus izbăvirea, mântuirea, viața veşnică, Raiul. "Nici prin moarte nu scapi de iubire" (Iona), faptul că iubirea este eternă, nemuritoare este o nevoie, o necesitate, o realitate trebuincioasă indispensabilă a tot în această lume dar şi dincolo de zările ei. Regăsim, de asemenea motivul morții cuprins în filonul creştin al credinței şi anume că după viața de aici, de pe pământ, există o altă viață veşnică "fugi de moarte, dai de înviere" (Iona). Poetul afirmă ferm că nu se teme de moarte care ca şi la Blaga "e marea Trecere", moartea e trecere nu mă tem/de moarte ci de iubire ar trebui". Spune Ioan Alexandru ar trebui să ne temem dacă n-am avea Iubire – daca nu o avem am pierdut totul – "dacă dragoste nu e nimic nu e" (Shakespeare), este pe deplin conştient că exersarea şi împlinirea Iubirii aici pe pământ dă valoare vieții veşnice "Căci vieţuirea în eternitate/Îmi este dată pe cât pot iubi" (Lucrarea Iubirii) şi că "pe cât m-a rănit iubire se vor vedea pe față/Transfigurate rănile în nimb". Atunci când se conştientizează experiența Iubirii, ori absența ei, ori lucrarea de impropriere a Iubirii, sau mai precis lucrarea de impropriere a virtuții Iubirii prin pocăință, credință, rugăciune," pe lacrima nădejdii lucrătoare/începe lecuirea de pe-acum"/ şi cu cât Iubirea e mistuitoare lucrează – "e paradis unde-i pustiu şi scrum" (Lucrarea Iubirii), de unde efectul de terapie al Iubirii, de vindecare, de eliberare şi de câştigare a fericirii încă de pe pământ.

Mărturisirea de credință a poetului este marcată evident în poemul "Transplant", prin care mărturiseşte că" şi cu altă inimă în piept/Iubirea mea întreaga-i pentru Tine/Şi din țărâna am să mă deştept/Cu acelaşi dor al stingerii de sine". Totul pe pământ este relativ se

poate pierde - la un moment dat, dar important este să nu ne pierdem sufletul ca cel mai prețios dar divin primit de fiecare în parte. Poetul scoate la lumină distanță dintre cele două iubiri iubirea eros (iubirea de plăcere) şi iubirea agape (iubirea creştină, frățească) una este aducătoare de patimi, iar alta de virtuți - "De la Eros la Agape/Drum lung amețitor/Pustia mârâie pe-aproape/Uratu-i cel dantai însoțitor" (Cale Lungă).

În creştinism Dumnezeu se relevă prin Sfânta Scriptură şi Sfânta Tradiție, la Ioan Alexandru "Tradiția înseamnă transbordare/din mână-n mână devenind mai sfânt", cu cât transpare-n fiecare icoană celuilalt pământ".

Harul Divin, acea energie necreată, se revarsă tainic şi benefic, "dezlănțuie puterile Divine, dansul focului mistuitor ", peste "cea mai destrămată creatură în care stropi de rouă nu poate fi cuprins/este prilej de milă, de aură/de paradisul rugului nestins". Duhul Sfânt este un rug nestins ce arde permanent, veşnic şi fără El făpturile "n-au nicio tărie". "Ca de la sine n-am nicio tărie în cele mai umile care nu-s", dar cu toate acestea Duhul "îngenunche slăvile de sus", dăruind darurile sale şi binecuvântând întru bucuria credinței.

Poetul recunoaşte ca Iisus Hristos care este Stăpânul Cosmosului este "Mielul", "blândețe numai şi iubire". Fericitul Augustin spunea "Dumnezeu este iubirea care nu ne poate refuza nimic" şi ca "Pe curcubeul focului de apoi/cu stele culese-n paraclise/strămută jertfă-n sângele din noi/din flăcările rănilor deschise". Că nicio taină nu s-a săvârşit fără El, "pe crucea istoriei fără murmurul sângelui Său, Cosmosul stă pe creştetul său blând/constelații întind mâini rătăcite/spre murmurele acestui crin izvor "(Imnul Mielului).

În poemul "Jertfa Laudei" reuneşte puterea de izbăvire a "jertfei laudei din iubire", învierea Lui, pentru că "n-a mai rămas în suflete dure/să nu fie străpunsă de înviere". Căci cu toate că şi viața şi moartea sunt două realități indiscutabile "oricât moartea mai stăpâneşte încă/iubirea în noi e mai adâncă", ceea ce înseamnă că moartea nu este decât un prag spre o altă existență, realitate, spre o înviere veşnică, spre o viață alături de Hristos cel viu care este iubirea permanentă, eternă şi neînserată şi că "nu poate fi în Cosmos târguire/să nu fie-nghițită de iubire". Iubirea fiind totul şi cea care neutralizează şi normalizează, este un balsam cu care ungi sufletul, cugetul, ființa şi credința.

Alături de teme abordate din Biblie, în poezia să se regăsesc şi anumite poeme pedagogice în care poetul sugerează o anume conduită pentru a putea convietui în societate, în comunitate. Sunt prezente astfel virtuțile creştine: credința, nădejdea şi dragostea. Un astfel de poem pedagogic este "Iubire" în care se întrevede importanța iubirii de vrăjmaş," să-l iubeşti pe vrăjmaş înseamnă/a-i da lui însuşi şansa de a iubi".

O altă virtute insuflată prin poezie este milă, "să nu-l treci cu vederea pe cerşetor înseamnă/să se desprindă însuşi a jertfi". Chiar dacă eşti sărac, jertfă pentru cel de lângă tine este binecuvântare, care se întoarce înapoi înspre tine de la Dumnezeu - "În lacrimi, mai ales comoară/în stingerea de sine, în frământ/prin painea-mpărtăşită-n fapt de seară/prisoseşte hrana din cuvânt.

Povestea protopărinților noştrii Adam şi Eva este surprinsă artistic de către Ioan Alexandru în poezia "Adam", care îşi recunoaşte vina nerespectării poruncii Lui Dumnezeu de a nu mânca din fructul oprit, conştientizând adevărata sa stare, cu toate că El Creatorul a dorit ca omul Adam şi Eva să trăiască şi să fie veşnic tineri, frumoşi şi nemuritori, "s-a ruşinat Adam când a căzut/rămase încă prunc din fire/semn că totul nu-i pierdut/s-a tras în strai de ispăşire ".

Întreaga poezie a lui Ioan Alexandru este un sfânt edificiu poetic înălțat spre eternitate. El se vede responsabil şi dator, afirmând că "noi scriitorii avem o mare datorie față de poporul nostru milenar de a aduce la lumina experiența lui de-a lungul istoriei". "Poezia sa este expresia realului; poetul nu e demiurg să poată depăşi granițele realului ci inspirat să poată cuprinde şi pătrunde taina celor ce sunt. În sufletul poetului, lucrurile lumii îşi dobândesc căldura şi simplitatea originară şi esențial viitoare". (14)

Ioan Alexandru face parte dintre poeții cu o sensibilitate aparte, creându-şi o operă care impresionează prin originalitate şi singularitate, intelectualizând şi înfăptuind o profunditate particulară în întreaga sa poezie. Ca intelectual desăvârşit discursul sau liric este semnificativ şi scoate în evidență grandilocvența, dar şi simplitatea şi autonomia poeziilor sale. Întreaga sa poezie, deşi în aparență sugerează simplitatea, este pătrunsă de un rafinament şi o energie vibrantă care îi dă o maturitate deplină şi o conştiință valorică proprie.

Bibliografie

Ion Pop, Poezia unei generații, editura Dacia Cluj 1973.
Lucian Aleziu, Ideografii lirice contemporane, editura Facla, Timişoara 1977.
Ioan Alexandru, Poezii ediție bilingvă româno-italiană, editura Eminescu, Bucureşti 1983.
Eugen Barbu, O istorie polemică şi antologică a Literaturii Române de la origine până în prezent-Poezia românească contemporană, editura Eminescu, Bucureşti 1975.
Ioan Alexandru-Iubirea de patrie volumul II eseuri, editura Eminescu, Bucureşti 1985.
Ioan Alexandru, Imnele iubirii, editura Cartea românească, Bucureşti 1984 ediția a II-a.
Poantă, R., Crestomație de critică literară, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1983

ION BUDAI DELEANU – METALANGUAGE AND SYMBOL

Andreea Iuliana DAMIAN, PhD Candidate, University of Piteşti

Abstract: Starting from considering Ion Budai Deleanu one of the coryphaeus of the Transylvanian School, the present study describes the fundamental aspects of his linguistic activity, being mostly focused on highlighting the way in which his considerantions about the Romanian language constitute a preamble for underlining the modern poetic language.
Approaching the linguistic writtings, there will be emphasized the arguments on the base of which it is elaborated the first modern definition of the literary language, seen through its relation with the functional styles.
The relation with the literary symbol implies enlightening the way from the knowledge regarding the language to the poetic creativity.

Keywords: coryphaeus, linguistics, modern poetic language, literary language

Ideea prin care limba română trebuia să capete un aspect latin sau romanic a avut la bază teoria conform căreia scriitorii perioadei respective aveau puterea de a insufla vorbitorilor o anumită variantă a limbii, mai îngrijită, spre deosebire de limba vorbită, limba oamenilor de rând.

Heliade Rădulescu consideră că scriitorul de geniu devine un pion important în schimbarea şi mai ales în îmbunătăţirea aspectelor limbii literare, dar şi a celei populare, el devine un lider, iar scrierile sale se transformă în legi de urmat.

Totuşi, artistul nu se îndepărtează de vorbitorii de rând, el devine o călăuză pentru aceştia şi le recunoaşte şi lor contribuţia la dezvoltarea limbii literare.

Curentele latinist şi italienizant susţineau faptul că limba a fost modificată de celelalte limbi străine şi a pierdut, astfel, starea ei pură, cea moştenită din limba latină. Pentru a putea îndrepta acest rău, şi pentru a curăţa limba română de ,,impurităţile" venite din limba slavă, maghiară, bulgară sau din alte limbi orientale, se propune înlocuirea acestora cu alte cuvinte din latină sau italiană.

Propagarea acestor curente a avut la bază scrierile celor trei iniţiatori ai Şcolii Ardelene.

În primul rând curentului italienizant i s-a facilitat accesul către popor prin scrierile lui I. Heliade Rădulescu. Totuşi, ideea acestuia era de a crea o limbă diferită pe care să o vorbească mai ales oameni instruiţi, limba devenind astfel un mijloc de deosebire al oamenilor culţi de celelalte pături sociale.

Ion Budai-Deleanu, în întreaga sa activitate literară, va arăta o supunere şi o respectare a idelurilor Şcolii Ardelene. Scrie în spirit iluminist şi scrierile sale se dovedesc a fi puternic înrădăcinate în cercetările cu bază ştiinţifică şi sunt, de asemenea, foarte riguros structurate.

Înainte de a scrie trece toate evenimentele prin filtrul propriei gândiri critice, de aceea s-a spus că are un respect deosebit pentru toate scrierile al căror punct de plecare are la bază raţiunea, şi mai puţin imaginaţia.

Ion Budai-Deleanu scrie foarte vehement în *Introducerea la lexiconul românesc-nemţesc*, la adresa lui Sulzer, Eder şi Engel, cărora le reproşează faptul că au creat teorii care

negau continuitatea românilor în teritoriul carpato-danubiano-pontic din motive politice, fără să aibă vreun fundament ştiinţific pentru aceste afirmaţii.

Nu acceptă să preia informaţii din *Biblie* fără a le verifica autenticitatea istorică şi consideră mai apoi că aceasta nu ar fi o sursă bună de inspiraţie pentru că, aşa cum a analizat însuşi autorul, *Biblia* împarte aceleaşi surse de inspiraţie cu mitologia greco-romană.

La fel ca toţi ceilalţi reprezentanţi ai Şcolii Ardelene, Ion Budai-Deleanu se dovedeşte a fi un spirit luptător, care îşi apără cu înverşunare convingerile. În anumite situaţii are tentaţia de a susţine şi afirma idei fără şansa unui suport raţional argumentativ.

Trăind în secolul în care se promova ideea unei societăţi universale, Ion Budai-Deleanu nu are entuziasmul ei, ci rămâne fidel unui patriotism de neclintit. Mărturiseşte el însuşi că a scris *Lexiconul românesc-nemţesc* pentru a crea o punte de legătură care era foarte necesară în cultura română. Astfel, se poate afirma că activitatea sa a avut o legătură foarte strânsă cu dezvoltarea spirituală a poporului român.

Scrierile lingvistice ale lui Ion Budai-Deleanu dau măsura personalităţii sale. Ele sunt axate pe cercetarea gramaticală şi pe lexicologie.

Astfel, în primul rând realizează gramatica limbii române în două variante: în limba română (*Temeiurile gramaticii româneşti*) şi în limba latină (*Fundamenta grammatices linguae romaenicae*); scrierile sale lexicologice cuprind numeroase dicţionare, însă neterminate: latin-român; român-latin-german; francez-român şi german-român; dintre acestea *Lexiconul românesc- nemţesc* este opera care încununează întreaga sa muncă de cercetare în domeniul lexicologiei.

Aspecte lingvistice se regăsesc şi în operele sale literare şi istorice. În comentariile *Ţiganiadei* se dezbat chestiuni lingvistice de importanţă majoră şi se fac, de asemenea, emiteri ale unor judecăţi de o valoare inestimabilă atât la nivel gramatical, cât şi la nivel stilistic.

În afara muncii sale de cercetare lingvistică şi filologică, Ion Budai-Deleanu va lăsa posterităţii o scriere poetică de neegalat despre care publicul larg şi critica literară vor afla foarte târziu, în anul 1870, datorită lui Ilarian Papiu care aminteşte de *Ţiganiada* ca poem ce îşi propunea să aducă un suflu nou în poezia românească a vremii.

Manuscrisul este tipărit prima oară de către Teodor Codrescu în anul 1875 în revista *Buciumul român* unde va publica mai întâi *Prologul* şi *Epistola închinătoare*, şi apoi în anul 1877 restul operei împreună cu notele de subsol.

Totuşi, atunci când a fost publicată, nu a stârnit interesul publicului şi nici nu a captat atenţia criticii literare a vremii. Această conjunctură nefericită a fost provocată de imposibilitatea înţelegerii textului de către lectorii neavizaţi. Astfel se va afirma mai târziu: „Ţiganiada nu se citeşte, ci se studiază, ca Dante, de exemplu.”[1]

Secolul al XVIII-lea aduce un avânt cultural odată cu promovarea spiritului enciclopedic al omului universal în Europa, iar Ion Budai-Deleanu scrie *Ţiganiada* din nevoia pătrunderii în acest spirit, cu intenţia de a oferi literaturii româneşti inovaţiile pe care literaturile străine le străbătuseră cu ani înainte. Dar noutăţile acestea ale scrierii sale, împreună cu dificultăţile la nivel lingvistic pe care le întâmpină o limbă literară în plin proces de formare, fac opera sa să devină, la vremea respectivă, o alegorie ce nu poate fi asimilată,

[1] I. Budai- Deleanu, 1983: 256

deoarece oamenii nu aveau pregătirea necesară pentru a interioriza codurile unei astfel de creații.

Sursele sale de inspirație pornesc de la Homer, Vergiliu, Tasso, Ariosto şi Cervantes, însă autorul nu neglijează literatura populară (cântecele vitejeşti, basmele şi povestirile țăranilor), reuşind să creeze o operă desăvârşită, plină de trăire, forță şi expresie poetică, în care frazele pot fi tăioase şi câteodată prea rigide, dar în acelaşi timp abil construite, foarte sugestive şi pline de încărcătură poetică, dirijată de un contur rațional.

În *Țiganiada,* Ion Budai-Deleanu aplică la nivel lingvistic toate cunoştințele sale de limbă franceză şi latină. Astfel, mărturiseşte că a folosit anumite cuvinte care nu erau în vocabularul limbii române, împrumutându-le din alte limbi, pentru că nu găsise în limba română un alt cuvânt cu aceeaşi încărcătură semantică.

Păstrează în scrierile sale anumite regionalisme, pe care le consideră a fi valoroase din punct de vedere expresiv şi stilistic. Agreează ideea conform căreia limba română are la bază latina vulgară, însă din cauza latinizării excesive devine rezervat.

La nivelul lexicului, autorul are tendința de a plasticiza şi reuşeşte să creeze cuvinte noi care să se potrivească perfect contextului şi evenimentelor descrise. Totuşi, în anumite situații Ion Budai-Deleanu nu doreşte să inoveze modificând sau adaptând după bunul plac termenii deja existenți în limbă (masculin *drac* - feminin *dracă, palat-palată, copaci-copace*).

La Ion Budai-Deleanu cuvintele se pot modela, din punct de vedere semantic; ele au în context o anumită flexibilitate, adaptându-se necesităților de rimă şi versificație: ,,scriitorul are un adevărat geniu verbal”[2].

Lexicul poemului este foarte variat, cuprinzând regionalisme din toate zonele țării, dar cu preponderență din Ardeal, totuşi acest poem devine dovada clară a compromisului pe care este silit să-l facă Ion Budai-Deleanu din postura sa de întemeietor al limbii litrare care introduce limba vorbită în paginile cărții sale.

În *Țiganiada,* la fel ca în poemul complementar epopeei, *Trei viteji*, sunt construite personaje dornice de noi descoperiri, personaje active care aspiră spre un țel bine definit, însă aceste personaje se conturează prin intermediul ambianței în care se desfăşoară. Astfel, în opera literară, cel mai accesibil mod de a demonstra interdependența dintre personaj şi mediul înconjurător este investigația lexicală, adică felul în care personajele se exprimă.

Țiganii sunt gălăgioşi şi vorbesc grosolan, aspru, discuțiile lor parcă zgârie urechea fină a lectorilor.

Greşelile de exprimare şi asocierile nepotrivite ale sunetelor şi cuvintelor devin caracteristici ale unei individualități psihologice şi morale, pe care Ion Budai-Deleanu le descrie ca fiind specifice unei comunități căreia îi lipsesc noțiuni esențiale de educație şi temperare.

Totuşi, trebuie notat faptul că autorul, prin aceste descrieri minuțioase ale limbajului, nu doreşte să discrediteze neamul țiganilor, ci doar să ilustreze cât mai expresiv şi cât mai plastic nuanțele acestui popor din punct de vedere social şi etnografic. Vocabularul operei este foarte variat şi colorat, însă cuprinde nu numai cuvintele țiganilor, ci şi termeni specifici zonei Ardealului şi alte derivate modificate involuntar de către vorbitori.

[2] G. Călinescu, 1980: 67

Limbajul este o modalitate de caracterizare a personajelor din operă, pentru că acestea se exprimă aşa cum simt, iar cuvintele lor, fie ele stâlcite sau inventate pe moment au aceeaşi vibraţie cu starea afectiv-psihologică.

De asemenea, Ion Budai-Deleanu creează nume caracteristice pentru fiecare personaj în parte, onomastica prezentă în opera sa are o valoare expresivă greu de egalat în literatura română.

Simpla pălăvrăgeală a două personaje se transformă într-o adevărată şi desăvârşită artă, uneori este amuzantă, alteori irită şi se întinde pe pagini întregi, oferind detalii care nu sunt necesare cititorilor, dar care devin esenţiale pentru stilul şi expresivitatea textului. Această exprimare simplă a personajelor dovedeşte o relaţie diretă a sensibilităţii cu raţiunea, o transcriere a obiectelor din realitatea materială în cea lexicală, fără a înfrumuseţa sau altera, păstrând astfel o sinceritate aproape dureroasă a limbajului, dar şi autenticitatea caracteristică fiecărui personaj.

În *Ţiganiada* şi în poemul *Trei viteji* poetul schimbă forma anumitor cuvinte pentru a spori expresivitatea textului (*bogătate-bogăţie; înţelepţie-înţelepciune etc*.), însă aceste efecte lingvistice devin trăsături distincte ale stilului său şi ale *artei sale literare*.

Personajele au o gândire simplă iar universul lor se reduce la materie, spiritul se îmbracă în material şi ia însuşiri specifice. Astfel, raiul nu este descris ca un loc plin cu desfătări ale sufletului: rugăciuni şi închinări pentru sfinţi, ci mai de grabă un loc al desfătărilor culinare, în care Parpanghel poate să recunoască bucuria de a mânca, o fericire pe care nu ar fi putut să o simtă rugându-se, deoarece planul spiritual se reduce la cunoştinţele şi experienţele empirice: *Rîuri dă lapte dulce pă vale/ Curg acolo şi dă unt păraie, / Ţărmuri-s dă mămăligă moale, / Dă pogaci, dă pite şi mălaie! / O, ce sîntă şi bună tocmeală / Mînci cît vrei şi bei făr-osteneală…*

Personajele sale trăiesc şi respiră, nu sunt eroi absoluţi, ci sunt tipuri ale unor oameni cu defecte şi calităţi, prin care reuşeşte să satirizeze anumite slăbiciuni ale oamenilor în general.

Poemul *Trei viteji* este descoperit în manuscris şi mare parte din criticii vremii au opinat că ar putea fi o continuare a întâmplărilor din epopeea *Ţiganiada*, dar au existat şi păreri care au negat această ipoteză considerând că aceste manuscrise ar fi fost simple încercări ale lui Ion Budai-Deleanu înainte de a definitiva o variantă a epopeei: ,,deoarece trebuie să considerăm *Trei viteji* ca o variantă parţială a *Ţiganiadei*"[3].

La nivel lexical poemul continuă în acelaşi registru, însă se simte o schimbare în măsura versurilor şi a ritmului, în scrierea poemului *Trei viteji* este folosit un dodecasilab, pe când în *Ţiganiada* autorul foloseşte un decasilab trohaic.

Universul poemului este haotic, se înfăţişează o lume care suferă din cauza lipsei dreptăţii, o lume cu susul în jos. Vitejii se transformă în nebuni, care devin singura şansă de salvare a lumii. Într-o societate bolnavă, doar cei lipsiţi de raţiune pot îndrepta sau pot distruge totul. Beşcherec Iştoc este încercat de *spulbăroasă cugete*, Născocor are *mintea nebună,* iar Chir Calos are o cugetare *zbrevuiată.*

[3] Perpessicius, 1980: 56

Autorul dă senzația unei confuzii pentru cititori, însă gândurile sale sunt creative, iar aglomerarea evenimentelor prezentate în operă nu denotă dezordine, ci mai degrabă o forță de creație ce se desfăşoară nestingherit într-un univers plin de farmec.

Ion Budai-Deleanu încearcă să realizeze o caracterizare aparte a personajelor sale din poemul *Trei viteji*. Ele reprezintă tipuri umane ce aparțin unor clase mediocre, însă autorul nu priveşte eroii săi ca pe nişte reprezentanți de seamă ai rasei umane, ci mai degrabă aplică acestora o ironie binevoitoare din care lectorul îşi va păstra informațiile şi judecățile de valoare desprinse.

Personajele lui Ion Budai-Deleanu nu sunt incapabile de o gândire caracterizată prin acurateţe, dar situația şi postura în care se regăsesc atât din punct de vedere istoric, cât şi social, îi determină să se comporte bezmetic şi dezordonat.

Cea mai importantă caracteristică a scrierilor lui Ion Budai-Deleanu este autenticitatea acestora. Atât în *Țiganiada,* cât şi în poemul *Trei viteji* se remarcă spontaneitatea autorului care preia în tehnica scrierii limba literară şi modul specific de rostire al țiganilor, aducând cuvântul la stadiul de simbol. În felul acesta, nivelul lexical devine cel al unei creativități debordante.

Ion Budai-Deleanu ştie graiul românesc din toate zonele țării, şi, de asemenea, este conştient de diferențele în vorbire între români şi țigani, şi, valorificându-le, reuşeşte să dea un suflu viu operei sale, dinamizând monologurile şi implicându-şi lectorii în acțiunea ce le oferă posiblitatea de a sesiza deosebirile în descrierile comportamemtale şi de mentalitate dintre etnii atât prin intermediul limbajului, cât şi prin faptele descrise.

Ion Budai-Deleanu creează impresia unui temperament alert comparativ cu versurile calde ale urmaşilor săi, însă acest tip de vers este specific timpului său de creație, iar autorul poate fi consideat un deschizător de drumuri, chiar dacă impactul cu evoluția versificațiilor ulterioare, din motive obiective, nu s-a produs.

Personajele şi faptele acestora sunt lipsite de rafinament, dure şi câteodată sălbatice, iar versul lui Ion Budai-Deleanu completează şi descrie perfect imaginea lor; sonoritatea monologurilor interioare denotă pofta de viață şi modul de a trăi al țiganilor, un *carpe diem* perpetuu, cu o ritmicitate tensionată.

Limbajul său poetic este de fapt un metalimbaj, ce se poate aplica tuturor scrierilor ce îi vor urma, deoarece are la bază o transpunere rațională din planul material în planul expresivității poetice. De aceea poetul face uz de toate cunoştințele sale lingvistice, pornind de la cuvintele cu formă literară, până la arhaisme, regionalisme şi neologisme, pe care le foloseşte ca urmare a spiritului său iluminist. Este preocupat de adoptarea neologismelor din limba latină sau italiană, pe care le distribuie pe fundalul limbii populare, mizând posibile efecte de contrast .

Opera sa reflectă limba literară de la începutul secolului al XIX- lea.

În ciuda dorinței sale de a îmbogăți limba, opera lui Ion Budai-Deleanu se caracterizează printr-un conservatorism la nivelul vocabularului şi al structurilor gramaticale, iar modul în care întrebuințează limba şi particularitățile pe care le impune acesteia devin emblematice pentru personalitatea sa artistică, reconsiderată de generațiile ulterioare.

Bibliografie

Budai-Deleanu, 1970 - I. Budai-Deleanu, *Scrieri lingvistice*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970.
Gheție, 1966 - I. Gheție, *Opera lingvistică a lui Ion Budai-Deleanu*, Bucureşti, Editura Academiei Republcii Socialiste România, 1966.
Istoria Literaturii Române, II, De la Şcoala Ardeleană la Junimea, Bucureşti, Editura Academiei, 1968.
Şcoala Ardeleană I,II, (editor, Florea Fugariu) Bucureşti, Editura Minerva, 1983.
Ştefan, 1969 – I. Ştefan, *Ecouri ale curentelor italienizant şi latinist in a doua jumătate a secolului al XIX-lea* în *Studii de istorie a limbii române literare, secolul al XIX*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969.
Perpesicius, 1980 – Perpesicius, *Trei viteji* în vol. *Ion Budai-Deleanu interpretat de… ,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1980;
Călinescu, 1980 – G. Călinescu, *Ioan Budai-Deleanu* în vol. *Ion Budai-Deleanu interpretat de…*
Iorga, 1980 – N. Iorga, *Epoca lui Petru Maior* în vol. *Ion Budai-Deleanu interpretat de…*
Desuşianu, 1980 – O. Densuşianu, *O muză-cenuşereasă* în vol. *Ion Budai-Deleanu interpretat de…*
Fugariu, 1980 – F. Fugariu, *Traiectoria eroilor* în vol. *Ion Budai-Deleanu interpretat de…*
Balotă, 1980 – N. Balotă, *Universul baroc la I. Budai-Deleanu* în vol. *Ion Budai-Deleanu interpretat de…*
Petrescu, 1980 – Ioana Em. Petrescu, *Ţiganiada- un tratat ,,despre fericire"* în vol. *Ion Budai-Deleanu interpretat de…*
Vaida, 1977 – M. Vaida, *Ion Budai-Deleanu,* Bucureşti, Editura Albatros, 1977.

MIRCEA IVĂNESCU'S POETIC IMAGINARY

Diana DAN, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: In the Romanian literature, framing Mircea Ivănescu's poetry in a stream of literature cannot be done accurately. Mircea Ivănescu is a complex poet, which offers a new formula of writing poetry: the games of poetry. The poetry is for the poet, the one who speaks of inner reality using the right words. His poetry opens a new chapter in the romanian literature, writing intellectualist poems, poems of remembrance, poems of everyday reality. The tone used is a common one, as the language of the time, apparently humanized. The technique used is intertextualism.

Keywords: inner reality, intertextualism, common tone, originality

Introducere

Termeni abstracți precum adevărul, poezia, timpul etc. constituie motive de întrebare. Acestea fac din poetul M.Ivănescu un filozof, mereu atent în jurul său, care simte nevoia să descopere cine suntem noi şi de ce trăim. Iar a pune întrebări este o tehnică mai simplă, a găsi răspunsuri este mai greu. Poetul cunoaşte ceea ce au gândit alți oameni, îi este în principiu de ajutor, dacă amintim de poezia Joc livresc „Lumină de august – ce titlu frumos / (dar ea nici nu a citit cartea). În august / însă eu ştiu că lumina e spre seară ca un clopot / decolorat cu gust de ierburi şi mentă, / şi arde în fundul grădinii. În lumina / aceasta să încercăm mai târziu s-o descriem- / şi să-i dăm să citească şi ei?". O altă scenă dintr-un roman constituie prilej de aducere aminte în poezia Folosirea timpului: „Să spunem de pildă / că ne gândim, când se face seară, şi plouă, că noi demult / am citi o carte în care spunea / cum plouă printre zbgârie-norii uriaşi - şi fulgerele sfâşiau / întunericul camerei de hotel, undeva la etajul treizeci, / şi câinele lung de vânătoare al logodnicei, pe canapea / aşteptând-o, clipind după fulgere - / şi din cutia radioului, uitat de cine ştie cine deschis, / vocea conferențiarului, monotonă, egală, / întretăiată de trăsnetele dansând prin pădurea de piatră / a oraşului... Cartea aceea / ar putea fi un fel de poveste despre ea?"

Dar M.Ivănescu merge mai departe şi îşi găseşte el însuşi răspunsurile lui la aceste întrebări, având propria sa imagine despre viață şi lume. Această vânătoare pe care o încercă autorul de a descoperi adevărul se poate asemăna cu un roman polițist. Cu toate că se încercă dezlegarea enigmei fiecărui caz, este, de asemenea, plauzibil ca să nu se reuşească niciodată. Dar cu toate acestea enigma îşi are soluția ei.

Tehnica acesta de a pune întrebări se naşte din mirarea oamenilor, fapt care pentru unul dintre vechii filozofi greci înseamnă naşterea unei noi arte: filozofia. Este ca şi cum am asista la o scamatorie nu putem înțelege ce se petrece acolo. Şi ne întrebăm atunci cum poate scmatorul să preschimbe o hărtie într-un iepuraş.

Multor oameni realitatea li se pare cu neputința de înțeles ca şi scamatoria făcută de scamator care trage iepuraşul dintr-un joben gol. Acesta este o scamatorie şi e limpede că e o

farsă, dar când vorbim despre lume, adevărul, e altul pentru că lumea nu e un şir de minciuni gogonate, noi suntem parte a ei.

De fapt, printr-un exercţiu de imaginaţie, noi devenim iepuraşul cel alb scos dintr-un joben gol. Este o scamatorie care durează mii de ani ca să se facă. „Din vârful firelor acestora ascuţite de păr s-au născut toţi oamenii. Şi din cauza asta ei se pot mira astfel de o scamatorie care pare imposibilă. Dar pe măsură ce îmbătrânesc, ei se strecoară tot mai adânc în blana asta de iepure. Şi rămân acolo. Acolo jos e atât de bine, de comod, că nu mai îndrăznesc să se cţere pe firele subţiri ale blănii, în sus. Doar filosofii se aventurează în această colătorie primejdioasă până la graniţele cele mai îndepărtate ale limbajului şi existenţei. Unii dintre ei se pierd pe drum, dar alţii se agaţă strâns de blana asta de iepure, strigă spre oamenii care jos în adâncuri şed în blana cea moale şi se îndoapă cu mâncare şi băutură până fac burtă... Dar nici unul dintre oamenii de acolo de jos în blană nu manifestă vreun interes pentru ţipetele astea ale unor filosofi”.[1]

Mirarea poetului e una asemenea unui filosof. El se avântă pe firele cele mai înalte ale iepurelui, cucerind libertatea de a vedea ansamblul lucrurilor, nu fragmentarea lor.

Un alt punct de pornire spre înfăptuirea unei „compuneri” este recuperarea unor trăiri trecute. Aceste trăiri devin amintiri păstrate, dar care se pot rostogoli foarte departe încât procurarea lor este un efort prea mare şi sunt înlocuite cu altele, eternul ciclu al amintirilor sau sunt amintiri care se pot recupera. Poetul vede în aceste amintiri fie nişte mingi, fie un bec de lumină ce-l face să străbată prin propriul infern. „Şi eu am umblat odată cu o amintire / în mâini, strângând-o atent, să nu-mi scape. / (Îmi alunecase o dată - şi se rostogolise de-a dura / pe jos. Am şters-o frumos, cu mâneca hainei, / nu mi-a fost frică. Amintirile mele sunt mingi - /....Şi eu am umblat, deci, odată cu o amintire / în braţe – (şi mă gândeam, cu un rânjet / rău, că într-o carte celebră, nu mai ştiu cine / umbla cu propriul său cap prin infern, luminându-şi / drumul). Şi parcă nu e tot una?” Această încercare de păstrare a amintirilor în mâini şi în braţe fac din compunerile sale adevărate oglinzi cu care poetul umblă. Şi aceste sunt presărate cu întrebări.

Rolul şi existenţa poeziei creează pentru poet întrebări. Titlul unei poezii scrise de M.Ivănescu este Poezia e altceva? Mirarea propune încadrarea poetului în categoria filosofului dornic de a-şi găsi răspunsuri la întrebările sale.

Evenimentele din natură constituie şi ele prilej de meditaţie şi de fine observaţii. Poezia Anul în scădere provoacă o conştientizare a evenimentelor prezente şi viitoare. Este toamnă, dar după ea anul se înclină spre iarnă. Urmează o răsturnare a anotimpului cald spre frig surprins în versurile: „Toamna e bine să ieşi până în fundul grădinii, / şi să pândeşti şopârlele pe zidul fierbinte de soare, / şi dacă răstorni capul puţin pe spate simţi / cum se înclină anul spre iarnă - / şi şi se face frig. După aceea, cu pisica în braţe, / să te aşezi la fereastră şi să priveşti / cum se decolorează grădina -”.

Pentru Ivănescu fiecare termen constituie prezentarea unei noi definiţii. Iarna în viziunea poetului nu e doar zăpadă şi frig, ci este vreme îngheţată în negare. Ea îşi începe dansul straniu în răsturnata apă a vremii pe care nu o mai crede adevărată. Vremea noastră întoarsă este cu susul în jos, unde valorile nu se mai respectă. Acest fapt îi provoacă poetului îngheţare. Dar cu toate acestea stă bonom şi-i priveşte spectacolul ei absurd. „Eu am văzut

[1] Jostein Gaarder, Lumea Sofiei, Editura Univers, Bucureşti, 1997, p. 20

cum începe iarna – într-o după – amiază / demult, când a început deodată să ningă, / şi lumina, foarte decolorată, se cobora să atingă / marginile gestului meu uimit. Simțeam cum mi se aşază / un cerc de mare singurătate în suflet ...Căci iarna e vremea înghețată în negare, când nici / o cristală a vorbelor nu mai sclipeşte în afară. / Răsfrângerile toate sunt înghețate. Eu ştiu / cum îşi începe iarna dansul ei străveziu / - un dans în răsturnata apă, şi amară, / a vremii pe care n-o mai credem adevărată. / De asta eu râd când ninge – dansul ei iar mi se arată".

Poezia ivănesciană se vrea a fi un joc al cuvintelor bine împreunate. Jocul de-a literatura sau de-a poezia este o figură posibilă a realului. Nu e un joc demiurgic care este rezultatul unui eu omnipotent ci „unul obligat, destinat să compenseze o absență, să se substituie incapacității de a surprinde esența realului şi de a comunica"[2] mărturiseşte Ion Pop. Trăirile sunt doar copii, spațiul e vid, cu umbre şi fantasme, iar „universul devine o lume a lui ca şi cum"[3].

Ion Pop precizează că încă de la debut comentatorii au avut în vedere registrul prezumtiv al multor poeme, unde se folosea cu frecvență subjonctivul şi optativul chiar la începutul lor: „S-ar putea face o poveste sentimentală, spunând cum" ... „Sau se poate face un colind sentimental acesta mereu mişcător", „şi pot face acuma, cu amintirile despre ea, / un joc de cuvinte hieratice, / ca şi piesele într-un joc oriental", „Putem face un scherzo, să spunem cum într-o seara"... Toate aceste verbe evidențiază caracterul de proiect, de construcție imaginară a poemului. Criticul evidențiază că jocul apare în acest caz precum un joc de-a literatura, dar care implică şi un grad accentuat de conştiință critică. Uneori poetul porneşte de la formule literare consacrate precum: „În romanul pe care tot vreau să-l scriu, / are să fie o scenă de tip franțuzesc", iar în altele au o nuanță autoironică „Era o vreme ca în nuvelele mele", „Acum foarte mulți ani am scris o nuvelă în care e vorba / de o fată cu mişcări liniştite", „ca şi cum am citi o nuvelă în care el spune cum este / împreună cu zenda".

În acest caz se poate sublinia „detaşarea poetului de propriul univers, distanțare ironică"[4].

Constructor de ficțiuni, M.Ivănescu este conştient de caracterul iluzoriu al acestui joc cu aparențele, ce se produce sub diverse denumiri: „povestire despre absență, parabolă, imaginațiuni, jocuri de umbre, literatură"[5]. Teritoriul poeziei este unul vid, dar care devine un tărâm unde totul e posibil sub îndrumarea imaginației. Dar înadată ce trece pragul rostirii devine conştient de precaritatea mijloacelor ce le are la îndemână pentru a da glas imaginației constată criticul. Acestea îi apar ca repetări sterile ale unor modele: „ca într-o carte", „ca într-un roman gros", „sîntem într-un roman polițist" sau discursul liric ca o simplă înşiruire de vorbe „căci este doar un discurs paralel şi nu coincident cu trăirea autentică"[6]: „însă e atât de uşor / să ştii să aşezi vorbele unele lângă altele / să însemne ceva – ceva ce nu se mai aşează / deloc exact peste ce ştii tu cu adevărat / că e în tine – că simți" (Vorbe, vorbe, vorbe...)

O posibilă înterpretare a noțiunii de poezie este prezentată printr-o enumerație, care e de fapt titlul acestei „compuneri": Vorbe, vorbe, vorbe...

[2] Ion Pop, Jocul poeziei, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 370
[3] Ibidem., p. 371
[4] Ibidem., p. 374
[5] Ibidem., p. 375
[6] Ibidem., p. 376

Artă poetică

Poezia Vorbe, vorbe, vorbe... este o artă poetică. Rolul şi locul vorbelor în producerea de „compuneri" este hotărâtor. Alegerea acesta stă în măiestria creatorului de a o înfăptui. Este o plăsmuire din nimic, care asemenea sculptorului scoate realități.

Criticul Nicolae Motoc vede în M. Ivănescu un condotier, care îşi foloseşte spada împotriva poeziei ca „suprarealitate" născută din imaginația creatoare alcătuită din cuvinte frumoase, dar fară legătură cu realitatea cotidiană. Acest mod de a scrie poezie este folosit de posibili adversari de la Breton la Valery, de la Hurmuz (cu poezia subtilă a prozelor sale) până la Barbu. Cu toate că sunt poeți de orientări diferite sunt uniți prin aceeaşi credință în vorbe: „la noi, poeți de diverse orintări, dar *uniți* prin aceeaşi încredere «demodată» în existența spirituală (în material sensibil) a poeziei ca artă, fragilă înjghebare de cuvinte «frumoase», desprinsă din contingent"[7]. Pentru poetul M. Ivănescu poezia este realitate trăită, existență autentică trăită doar prin experiență proprie. Poezia trebuie să fie vorbire interioară, redată prin vorbe bine alese.

Mircea Ivănescu are conştiința exacerbării literaturii ca existență şi act artistic mărturiseşte M.Ungheanu. Saturația, neîncrederea în literatură, refuzul literaturii, setea de literatură sunt trăiri în care există puncte coexistante şi contradictorii. De aici, porneşte şi suspiciunea poetului în cuvânt, în literatură, o neîncredere în capacitatea literaturii de a exprima mesajul dorit: „Când lectorul este şi un creator toate acestea se complică cu căutările de expresie străjuite de tirania prestigioaselor antecedente. Apare suspiciunea față de literatură, față de forțele limbajului, neîncrederea în capacitatea literaturii de a se plia pe un mesaj dorit"[8]. Aceste aspecte sunt evidențiate în compunerea: Vorbe, vorbe, vorbe...

Criticul Valentin F. Mihăescu subliniază faptul că M.Ivănescu dă dovadă de o modestie structurală, orgolioasă, când vine vorba de scrierile sale a căror titluri subliniază dorința poetului de a se confunda cu cei mulți ce scriu. (Versuri, Poeme, Alte versuri, Alte poeme, Poem, Alte poesii). În sprijinul idei emise adaugă, Eliot îşi numeşte culegerea din 1919 „Poeme", la fel procedează cu unele volume W.C.Williams, Marianne Moore, MacLeish, Ransom, Cummings nume cunoscute în literatura americană. Doar că „Oricine poate să facă vorbele unele după altele..." alături de consecvența cu care poetul dă titluri «incolore» volumelor sale din dorința de a construi cu un limbaj «alb» mai apropiat de proza decât de poezie, un univers poetic original, singular în lirica românească, devine pentru critic „orgoliu curat"[9].

Acest poem a fost publicat în volumul de debut din 1968. Imperativul „trebuie" este folosit de poet din dorința de a atrage atenția asupra unui fapt semnificativ. Astfel se propune încadrarea în două categorii a vorbelor, ce alcătuiesc compuneri: a celor conştiente şi a celor adromite, somnoroase, nepăsătoare. Aceste vorbe subliniază indirect cele două atitudini reprezentate de cei care le mânuiesc. Poetul accentuează şi aduce în față spre luare aminte, ipostaza vorbelor care lasă urme „aşa cum paşii rămân în zăpadă".

Vorbele sunt asemenea unor bibelouri care necesită multă atenție altfel devin cioburi, urme a ceva ce au fost.

[7] Nicolae Motoc, M. Ivănescu şi „poezia reală", în Tomis, 1968, nr. 9, p. 7
[8] Mihai Ungheanu, [prezentare vol. „Versuri"], în Luceafărul, 1968, nr. 38, p.2
[9] Valentin F. Mihăescu, Personajele poeziei, în Luceafărul, 1978, nr. 47, p.6

Urmele lăsate de acestea sunt asemenea paşilor rămaşi prin zăpadă, care odată trasaţi, imposibil pare, apoi, înlăturarea acestora: „Trebuie alese vorbele cu gijă / vorbele lasă urme – îţi aminteşti / mai târziu de ele – aşa cum şi paşii rămân în zăpadă”.

Imperativul propus de poet propune un sfat pentru a întări atenţia, vigilenţa poetului la tot ce îl înconjoară, la vorbele spuse care trebuie bine drămuite.

Primului imperativ îi urmează un altul, în scopul accentuării idei transmise cu privire la aşezarea vorbelor – urme pe zăpadă. Taina vorbelor e una ascunsă asemenea unei comori. Poetul propune două chei spre a o deschide. Una e legată de aşezarea vorbelor pe simtirea inimii, iar cea de a doua pe alegerea cuvintelor care „să nu spună prea mult”, potrivite.

În final, putem concluziona că acele cuvinte „trebuie alese”care exprimă realitatea interioară necamuflată alături de folosirea unor cuvinte simple, pentru a servi prea puţin „tine” spre ceilalţi. O asemenea atitudine te scuteşte de burlesc, de ironia altora după cum Alex. Ştefănescu ne prezintă în articolul său Arta deghizării. Acesta afirmă că despre M.Ivănescu s-a scris mult mai ales în anii ’70, când se afla în centrul atenţiei. Se vorbea despre tendinţa poetului de a renunţa la imagini, la artificii poetice şi de a compune discursuri exclusiv prozaice. Printre altele se afirma că singurul element atrăgător al textelor sale este „spectacolul demistificării condiţiei de poet”[10]. Criticul explică acest aspect prin analiza pshicului făcută de Freud care preciza că „ne «place» să vedem că solemnitatea tiranică a unui semen sau doar a unei tehnici poetice – este persiflată şi, astfel, coborîtă la nivelul existenţei noastre obişnuite”[11]. El continuă argumentarea menţionând că ipostaza divină în care era prezentat poetul apare acum obiect al ironiei, al distrugerii. Despre acest declin vorbeşte şi Edgar Papu în cartea sa depre baroc. Un alt argument este poernit de la menţiunea conform căreia, printre alte tentaive demitezatoare din istoria literaturii se numără suprarealismul şi avangardismul ce au avut drept caracteristică „o exuberanţă specifică sfârşitului, identificabilă în atitudine fantezistă, în umor, în gustul pentru paradoxuri. Acestă demitizare a condiţiei de poet printr-o „însufleţire nefirească, un fel de beţie a combinării cuvintelor”[12] nu este proprie poeziei ivănesciene, precizează criticul. La M.Ivănescu mai degrabă, „Ar trebui să ne gândim, mai curînd, la o oboseală existenţială care se manifestă nu doar prin clasica «muţenie», ci şi printr-o nesfârşită şi egală emisie de cuvinte”[13]. Criticul menţionează că titlurile cărţilor lui M.Ivănescu precum Versuri, 1968, Poeme, 1970, Poesii, 1970, Alte versuri, 1972, Alte poeme, 1973, Poem, 1973, Amintiri (volum realizat împreună cu Florin Pucă şi Leonid Dimov), Alte poesii, 1976, poartă titluri şterse, greu de ţinut minte. Poetul nu doreşte să distrugă mirajul poeziei, ci intenţia sa este de a păstra ceva din acest miraj „în forme care să nu atragă atenţia publicului şi să nu declanşeze hohote de râs persiflator”[14].

Criticul vede mai degrabă în intenţia lui M.Ivănescu o „artă a degizării”.

Discreţia, diplomaţia sunt cele două trăsături de caracter ce trebuie procesate în actul compunerilor. Oricât de simplă ar părea înşiruirea vorbelor, poetul demonstrează că e o operaţiune care realizează o imagine de profinzime a insului şi nu merită depus efort doar pe cantitatea, ci pe calitatea ei. Dar alegerea aparţine celui care înşiră vorbe, adică poetului.

[10] Alex. Ştefănescu, Arta deghizării, în Convorbiri literare, 1981, nr. 6, p. 16
[11] Ibidem., p.16
[12] Ibidem., p.16
[13] Ibidem., p.16
[14] Ibidem., p.16

A rosti vorbe frumos meşteşugite, dar fără a reda ceea ce interiorul simte, mai degrabă a le pune măşti frumos confecționate pare a fi definiția minciunii. Aici este potrivită marea diferență dintre ceea ce se spune şi ceea ce se simte: „trebuie alese vorbele (însă e uneori atât de uşor / să ştii să aşezi vorbele unele lângă altele / să însemne ceva – ceva ce nu se mai aşază / deloc peste ce ştii tu cu adevărat / că e în tine – că simți".

Această operațiune de a face vorbe „unele după altele" este specifică oricui. Dar în principal „ar trebui poate alese tocmai cuvintele care să nu spună prea mult". Harul creației înțelepte constă în a vorbi simplu asemenea purtării copilăreşti, care să nu spună nici prea mult nici prea puțin, ci numai atât cât e nevoie.

Vorbele alese propune asemenea luării unei decizii, o privire în profunzime a efectelor aduse de către acestea. Neputința unei favorabile alegeri produce mai târziu amintirea „urmelor pe zăpadă". Urme greu de şters, aproape imposibil, asemenea unui bibelou spart. Aducerea acestuia la forma inițială e o provocare aproape imposibilă.

De aceea, poezia Vorbe, vorbe, vorbe... propune o atenționare, un sfat dat de către poet celor care folosesc vorbele în forma lor scrisă. Măiestria acestei arte este legată de introspecția unor trăsături precum discreția, pornind de la care ar trebui să se producă actul creațiunii de compuneri.

Concluzii

Poetul se foloseşte de mirare pentru a-şi răspunde la propriile întrebări legate de realitatea în care trăieşte. Utilizarea acestui joc cu aparențele, ce se produce sub diverse denumiri: povestire despre absență, parabolă, jocuri de umbră este o tehnică la îndemâna poetului. Pornind de la evenimentele din natură, acestea constituie prilej de meditație şi de fine observații, când pentru Ivănescu fiecare termen constituie prezentarea unei noi definiții.

Mircea Ivănescu creează o nouă viziune în literatura noastră. Poezia ivănesciană se vrea a fi un joc al cuvintelor bine împreunate. Jocul de-a literatura sau de-a poezia este o figură posibilă a realului în opera sa. Este un poet care prin lecturile sale intense cunoaşte o serie de tehnici şi formule literare pe care le îmbrățişează şi pe care, adesea, le foloseşte, dar într-o altă formulă originală, unică. De aceea, putem preciza că Mircea Ivănescu este un poet original, autentic care se foloseşte de ceea ce cunoaşte, pentru a da naştere unei lumi noi, unice, necreate încă.

Bibliografie

Barbu, Eugen, (1975) *O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini până în prezent. Poezia română contemporană*, Editura Eminescu, Bucureşti.
Cistelecan, Alexandru (2003) *Mircea Ivănescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Braşov
Cristea, Dan, (1974) *Un an de poezie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.
Dicționarul esențial al scriitorilor români (2000) Coord. Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, Bucureşti.
Grigurcu, Gheorghe, (1972) *Teritoriu liric*, Editura Eminescu, Bucureşti.
Gaarder, Jostein, *Lumea Sofiei*, (1997) Editura Univers, Bucureşti,
Ivănescu, Mircea, (1968) *Versuri*, Editura pentru literatură, Bucureşti.

Ivănescu, Mircea, (1970) *Poesii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.
Ivănescu, Mircea, (1970) *Poeme*, Editura Eminescu, Bucureşti.
Ivănescu, Mircea, (1972) *Alte versuri*, Editura Eminescu, Bucureşti
Ivănescu, Mircea, (1973) *Alte poeme*, Editura Albatros, Bucureşti.
Ivănescu, Mircea, (1973) *Poem*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.
Ivănescu, Mircea, (1973) *Amintiri*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.
Ivănescu, Mircea, (1976) *Alte poesii*, Editura Dacia, Cluj.
Ivănescu, Mircea , (1982*) Poesii nouă*, Editura Dacia, Cluj.
Ivănescu, Mircea ,(1983) *Poeme nouă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti
Ivănescu, Mircea, (1983) *Other poems, other lines* (antologie), Editura Eminescu, Bucureşti (traducere şi prefață de Ştefan Stoenescu).
Ivănescu, Mircea , (1986) *Alte poeme nouă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti
Ivănescu, Mircea, (1986) *Commentarius perpetuus (parabole)*, Editura Dacia, Cluj, (în colaborare cu Rodica Braga).
Ivănescu, Mircea, (1988) *Versuri vechi, nouă*, , Editura Eminescu, Bucureşti
Ivănescu, Mircea, (1989) *Poeme vechi, nouă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti
Ivănescu, Mircea, (1992) *Would-be Poems*, Editura Hermann, Sibiu
Ivănescu, Mircea, (1994) *Limitele puterii sau mituirea martorilor. Un roman rusesc*, Editura Litera, Bucureşti, (în colaborare cu Iustin Panța).
Ivănescu, Mircea, (1996) *Versuri* (antologie), Editura Eminescu, Bucureşti, (cu o postfață de Ion Bogdan Lefter).
Ivănescu, Mircea, (1997) *Poezii* (antologie), Editura Vitruviu, Bucureşti
Ivănescu, Mircea, (1999) *Poesii vechi şi nouă* (antologie), Editura Minerva, col. „Biblioteca pentru toți", Bucureşti (cu o prefață de Eugen Negrici).
Ivănescu, Mircea, (2002) *Aceleaşi versuri*, Editura Dacia, Cluj
Ivănescu, Mircea, (2003) *Poeme alese. 1966-1989* (antologie), Editura Aula, Braşov (cu o postfață de Alexandru Cistelecan).
Ivănescu, Mircea, (2003) *Commentarius perpetuus, 2*, Editura Imago, Sibiu (în colaborare cu Rodica Braga).
Ivănescu, Mircea, (2003) *Versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă*, Editura Polirom, Iaşi, (antologie şi prefață de Matei Călinescu).
Manolescu, Nicolae, (1968) *[prezentarea vol. „Versuri"],* în Contemporanul, nr. 31.
Motoc, Nicolae, (1968) *M. Ivănescu şi „poezia reală"*, în Tomis, nr. 9.
Ştefănescu, Alex., (1981), *Arta deghizării*, în Convorbiri literare, nr. 6
Ungheanu, Mihai, (1968) *[prezentarea vol. „Versuri"],* în Luceafărul, nr. 38.
Vancu, Radu, (2007), *Mircea Ivănescu. Poezia discreției absolute*, Editura Vinea, Bucureşti

THE DREAM AS A LABIRYNTH IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S SHORT STORY – *MENDEBILUL*

Silvia COMANAC (MUNTEANU), PhD Candidate, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This paper tries to analyse the dream which is placed at the beggining of the short story Mendebilul, using the psychoanalitical method. The author Mircea Cartarescu, places his writing under an onirical sign in order to mantain the suspense and ambiguity, so that the reader can hardly distinguish the reality from halucination and dream. I also suggest that the dream may be interpreted as a labirynth, in which the character wanders looking for a center, or, better said, his own Ego. The psychoanalitical perspective reflected the way in which the character has perceived the ageing process. This way, the reaching of the labirynth's center (the childhood) means the confrontation with dezilusion, insecurity, frustration, sufference and deep sadness, all of them determining the character to grow up suddenly and make the reader understand the intertextual substance of the writing.

Keywords: dream, maturation, repressed desire, symbols, unconcious

Argument

Încercare de reconstrucție a ființei în univers, opera cărtărească defineşte un nou mod de raportare a eului auctorial față de lume şi față de text, față de existență şi literatură, oglindeşte lumea întreagă, (re)compune realul şi suprarealul, construieşte simboluri, motive şi structuri discursive complexe, adesea complicate, capabile să transpună realitatea în ficțiunea artistică. Scriitorul apelează frecvent la procedee ironice care trădează o destindere a spiritului creator, din perspectiva unei restructurări a discursului literar, convins parcă de faptul că ironia este o „armă a inteligenței"[1], cum aprecia Ion Bogdan Lefter, şi „a te declara veninos împotriva ei înseamnă – alegând o eufemistică vocabulă a zăpuşelii caragialiene – să te recunoşti stupid..."[2] Prin ironie, autorul plasează totul sub semnul arbitrarului, sugerând că lumea ficțiunii este un joc, iar ființa umană este irevocabil decăzută. De aceea, el (Auctorele) îşi asumă o poziție de superioritate, sfidează regulile de construcție consacrate şi creează iluzia concretului, manevrându-şi personajele prin intermediul limbajului.

Sub imperiul postmodernismului, se produce o conştientizare acută a artificialității prozei devenită pură convenție literară şi, de aceea, scriitorul propune o nouă poetică, prin care se caută existențe cotidiene autentice captate prin transcrierea detaşat-parodică a tot ceea ce ar putea înregistra o cameră de filmat dotată cu un adevărat sistem audio: „Lumea – iată – se schimbă şi începe să se răstoarne vechea normalitate conform căreia oamenii ştiau tot mai multe când îmbătrâneau: acum, ritmurile de evoluție sunt atât de iuți încât, pe măsură ce timpul trece, capacitatea noastră de a le înțelege scade..."[3]

Alunecând din realismul concret, cu elemente biografice, într-un univers fantastic pe deplin halucinant, opera lui Mircea Cărtărescu dezvăluie o atracție pentru imagini

[1] *Cf.* Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2002, p. 173.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*, p. 205.

strălucitoare şi obsesia simbolurilor care acoperă totul, adică existența, trecutul, visele, în care planurile narative se contopesc într-un ritm ameţitor.

Proza lui Mircea Cărtărescu pare a sta sub semnul visului, dacă avem în vedere faptul că autorul recurge la această formulă onirică pentru a da expresie unui imaginar fascinant, în care lectorul şi, totodată, scriitorul, pătrund ca într-un labirint ale cărui paliere de realitate, halucinație şi vis interferează şi se întrepătrund până la disoluție, revitalizând astfel formula estetică romantică şi demonstrând că nu şi-a epuizat valențele creative.

„Arhitect de vedenii angelice sau coşmareşti”[4], autorul construieşte şi deconstruieşte spațiul ficțiunii sale, utilizând tehnici precum „juxtapunerea, interpolarea, suprapunerea şi falsa atribuire”[5], transformând visul într-un construct ficțional, capabil a descrie lumi posibile, fragmentate în frânturi de trăire autentică în plan oniric. Având un subtext referențial psihanalitic, visele din proza cărtăresciană îmbracă adesea forma coşmarului, ce implică anxietate şi angoasă sau sentimentul de incapacitate fizică de a respira ori acționa.

În spiritul postmodernismului, Mircea Cărtărescu revitalizează formula romantică a visului pe care îl situează într-o paradigmă postmodernă, tratându-l cu mijloacele specifice contemporaneității: ironie, pastişă, ludic. Pornind de la această premisă, voi încerca, pe baza visului analizat, să demonstrez că autorul recuperează visul romantic, întreţesându-l cu simboluri psihanalitice, pentru a crea un labirint oniric ce menține suspansul şi ambiguitatea, astfel încât cititorul disociază cu dificultate realitatea de halucinație şi vis. Textul asupra căruia mi-am focalizat atenția a fost nuvela *Mendebilul*, iar metodologia cercetării s-a îndreptat către metoda psihanalitică de investigare, interpretând simbolurile manifeste şi recurente în visul analizat pentru a descoperi resorturile creatoare lăuntrice.

Metafora labirintului şi visul

Simbol al *duratei interioare*, labirintul traduce complexitatea ființei interioare, reflectând subiectivismul şi modalitatea în care conştiința umană interiorizează labirintul exterior, spațial şi temporal, percepându-l ca pe un veritabil labirint personal, în care rătăceşte necontenit în căutarea unui centru sau, mai bine zis, a eului lăuntric. Pe de altă parte, trebuie avută în vedere şi tendința centrifugă a labirintului, ce presupune dorința de evadare a eului lăuntric, captiv fără voie în închisoarea trupului.

Labirintul visului reprezintă *artefact*-ul ficțional în care cititorul intră şi se poate identifica cu personajele, poate interacționa cu ele sau visa, oferindu-i posibilitatea de a experimenta sentimente şi senzații noi. Pentru că labirintul fascinează, propunând căutare, descifrare, călătorie şi aventură, opțiunea autorului pentru un labirint al viselor ce invită lectorul să descopere o nouă lume este perfect viabilă. Lumea visului din opera lui Mircea Cărtărescu poate fi privită ca un labirint, ce presupune un traseu inițiatic al maturului/lectorului spre centrul ființei umane – copilăria, din care pare a-şi extrage seva creatoare. Atingerea centrului presupune totodată şi confruntarea cu deziluzia, nesiguranța, frustrarea, suferința şi sentimentul acut de tristețe, care determină maturizarea personajului şi înțelegerea de către lector a substanței intertextuale a prozei cărtăresciene.

[4] Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceauşism, II. Proza. Prezentul ca dezumanizare*, Iaşi, Polirom, 2006, p. 281.
[5] Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă* (traducere de Dan H. Popescu) Iaşi, Polirom, 2009, p. 80.

Ca poartă de acces în lumea inconştientului, prin care se dezvăluie *realitatea de adâncime* a vieții interioare, visul contopeşte gânduri şi sentimente, pe care le putem regăsi pretutindeni în viața conştientă sau inconştientă a omului, reproduce imagini ale realității la nivel mental sau senzorial: „imaginar înseamnă gândire, gândire care nu se poate face decât în imagini iar imaginile folosesc simboluri”[6]**.** Pentru a putea fi analizat, visul trebuie povestit printr-o „formulă verbalizată, care să exprime conținutul său, cel mai adesea exclusiv sub formă de imagerie vizuală cu mare încărcătură simbolică sau metaforică”[7], chiar dacă povestirea este influențată nu numai de visele somnului profund, ci şi de vise incomplete de trezire sau *semivise*.

În ceea ce priveşte limbajul visului, acesta este intraductibil şi apare „sub forma unui cod barat şi denaturat”[8], ce utilizează diferite căi de înțelegere şi decodificare, întrucât visul se defineşte ca o suită de idei transformate în imagini, „mai mult sau mai puțin deformate, halucinante şi halucinate ale lumii exterioare”[9], care pot fi înțelese şi relatate prin mijloace convenționale ale limbajului. Visul construieşte din interior, într-un mod dinamic, individul aflat într-o permanentă adaptare, şi aparține Sinelui, exponentul lumii interioare, ghidul activ al inconştientului: „Prin intermediul viselor – impulsurile deghizate simbolic – pot ajunge în conştiință [...], se poate accede la studiul şi descifrarea inconştientului”[10].

Funcția primordială a visului este *sinteza personalității*, pentru că visul are puterea de a sustrage individul din realitatea imediată, de a-l determina să călătorească într-un *illo tempore* în care pare a se unifica prezentul cu trecutul şi poate chiar cu viitorul: „Visul reprezintă cu ajutorul unor fabulații simbolice, faptele trăite în timpul trezirii de către subiect”[11]. Deşi reprezintă o *structură mentală*, prin care se exprimă personalitatea onirică şi mai ales componenta afectivă, visul înseamnă imagini şi scheme, ca şi în gândirea de veghe, pe care le utilizează invers proporțional decât aceasta din urmă şi creionează o realitate secundă, dar paralelă cu realitatea pe care ființa umană o percepe în mod conştient: „Fiind o transpunere, deci o ilustrare, cu un alt conținut de imagini, al unei scheme, *visul va avea în general un caracter simbolic* (s. a.)”[12]. Gândirea onirică creează sinteza între individ şi lume, astfel încât orice fragment de vis prezintă o semnificație certă şi îl împacă pe om cu el însuşi.

A interpreta visul, care „nu este de obicei transparent, ci simbolic şi pitoresc”[13], reprezintă un proces complex, deoarece implică mai multe etape: analiza conținutului manifest al visului, selectarea emoțiilor şi reprezentărilor de care pacientul nu este conştient, depăşirea rezistențelor sau complexelor, descoperirea semnificației ideilor visului. Deoarece rolul cel mai important al visului este stabilirea unui echilibru compensator la nivelul psihismului personal: „Adevărata cheie a viselor se află în adâncul simbolurilor percepute sau nu, dar întotdeauna vii în inconştient. Nu trebuie să uităm, scrie C.G. Jung, că se visează despre sine şi prin sine, în primul rând şi aproape în exclusivitate. Visul omului este o

[6] Liviu Popoviciu, Voica Foişoreanu, *Visul. De la medicină, la psihanaliză, cultură, filosofie*, Bucureşti, Editura Universul, 1994, p. 131.
[7] *Ibidem*, p. 104.
[8] *Ibidem*, p. 143.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*, p. 192.
[11] Ion Biberi, *Visul şi structurile subconştientului*, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1970, p. 153.
[12] *Ibidem*, p. 146.
[13] Frieda Fordham, *Introducere în psihologia lui C.G. Jung* (traducere, eseu introductiv şi note de Leonard Gavriliu) Bucureşti, Editura Iri, 1998, p. 138.

expresie cosmică şi uneori o teofanie”[14], se poate conchide că, prin intermediul visului, personajele dezvăluie lectorului dorința ascunsă de a nu se maturiza.

Mecanismul visului constă în transformarea ideilor în imagini, înțelegând prin idei dorințele devenite în urma travaliului oniric imagini, căci visul se validează drept „un proces de imaginație”[15]. Rememorând vis după vis, personajele prezente în scriitura cărtăresciană transformă cititorul într-un spectator al unei benzi desenate, pe care se derulează o serie de imagini. Pentru a interpreta, se face saltul de la imagine la idee, adică la dorința ascunsă: „Un număr dintre aceste imagini sunt simboluri. Într-adevăr imaginile care reprezintă dorințele nu sunt alese la întâmplare, ci vin în mod inconştient, pe drumuri deja trasate”[16]. Prin vis, copilăria este smulsă trecutului şi uitării, devenind o valoare ce părea iremediabil pierdută.

Având ca punct de reper concepția exprimată de Sigmund Freud că „Visul are o poezie minunată, o alegorie nimerită, un umor incomparabil, o ironie delicioasă“[17], vom supune analizei psihanalitice visul povestit la începutul nuvelei *Mendebilul*, prin care autorul intenționează să reveleze modul particular în care concepe lumea ficțiunii: idealizând şi potențând sensibilitatea şi esența lucrurilor aparent banale ale existenței. Transcriind în detaliu visul izvorât dinlăuntrul ființei, se pot remarca unele simboluri (repetate obsesiv şi-n alte texte), care devin puncte nodale în descifrarea visului şi în constituirea labirintului textual şi oniric.

Visul – strategie naratorială

Volumul de proză scurtă a lui Mircea Cărtărescu – *Nostalgia* etalează un univers ficțional fantastico-feeric, rezultat al amalgamării realului cu oniricul, visului cu halucinația, contingentului cu livrescul. Discursul narativ oscilează aproape imperceptibil între planul real şi cel oniric sau fantastic, ambele fiind manevrate cu luciditate şi întrețesute cu un filon psihanalitic, descifrabil prin analiză. Nuvela *Mendebilul* produce la lectură o impresie de levitație bizar fermecătoare, într-un spațiu al inocenței în care fiecare obiect sau poveste trimite spre mai multe sensuri ascunse, iar personajele devin, în virtutea adecvării la ceea ce se vede, descifratoare hermeneutice. În căutarea sensului ascuns al visului, lucrurilor şi întâmplărilor, eroii par acomodați unei existențe care nu se mărgineşte doar la aparențe; ei cred în posibilitatea de a comunica cu tainele lumii lăuntrice. Alternanța visului cu biografismul (de fapt, autoportrete puse în abis) înlătură viziunea lirică factice asupra copilăriei printr-o detaşare stilistică proprie unui scriitor stăpân pe teoriile *texistenței*.

Povestea din nuvela *Mendebilul* este provocată de un vis, care ne este relatat în fragmentul-incipit pentru a introduce lectorul în lumea ficțiunii. Interpretându-l cu instrumentele propuse de Sigmund Freud, vom încerca să revelăm dorința refulată care a generat acest vis şi să demontăm/demascăm mecanismele de creație ale scriitorului:

„Am visat acum vreo două luni că eram închis pur şi simplu într-un borcan, dar într-unul tăiat parcă în cristal de stâncă. Mă învârteam de colo-colo prin borcanul care din când în când scăpăra curcubee şi priveam cu mare mulțumire prin pereții săi lumea fluidă,

[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem*, p. 83.
[16] *Ibidem*, pp. 83 – 84.
[17] Sigmund Freud, *Interpretarea viselor* (traducere din germană de Roxana Melnicu, notă asupra ediției Raluca Hurduc) Bucureşti, Editura Trei, 2009, p. 94.

pâlpâitoare, din jur. O pasăre venea lopătând dinspre munții îndepărtați și, pe măsură ce se apropia, se lățea arcuindu-se pe pereții curbi. Când s-a apropiat foarte mult, i-am văzut ochiul migdalat, uriaș, întinzându-se ca într-o lupă și brusc, cuprinzându-mă din toate părțile. Mi-am acoperit fața cu un sentiment îngrozitor de rușine și plăcere. Când am privit din nou, am observat că în peretele borcanului, care scânteia nebunește, apăruseră contururile subțiri ale unei uși. M-am repezit spre ea îngrozit de gândul că ar putea să fie deschisă. Dar am respirat ușurat: un lacăt enorm, moale, ca de carne, atârna în ușă. Pe drumeagul care cobora din munții îndepărtați și se oprea în fața ușii mele venea o fetiță. Părea cuminte și bine-crescută cum înainta, cu funde mari la codițe și cu gurița umedă, înspre ușă. Pereții borcanului deveniseră drepți și limpezi ca de cleștar și brusc am simțit o spaimă irațională, o teroare cum nu mi-a mai fost dat să mai încerc vreodată. Fetița ajunsese în fața ușii și începuse să bată cu pumnii mici, sidefii, în cristalul gros. De spaimă, mă trântisem pe jos și mă zvârcoleam, dar nu o slăbeam din ochi. Când a apucat lacătul, am simțit că mi se sfâșie măruntaiele, că îmi explodează inima. Ea a rupt lacătul și cu mâinile mânjite de sânge, a împins greaua ușă de cuarț. A rămas încremenită în prag, într-o atitudine pe care mi-e imposibil să v-o descriu, pentru că nu există cuvinte capabile s-o facă. Și deodată am văzut scena de undeva din spatele fetiței, în timp ce mă îndepărtam pe drumeagul care ducea spre munții îndepărtați, așa încât am putut cuprinde cu privirea o suprafață din ce în ce mai mare din zidurile masive de sticlă sau gheață sau cristal ale borcanului, care nu era nicidecum un borcan, ci un uriaș castel, o construcție obtuză, cu cornișe și stucaturi și ciubucării și gorgone și luminatoare și balcoane și creneluri și foișoare și jgheaburi numai și numai din materie rece și transparentă, iar în mijlocul miilor de săli cu pereți străvezii mă aflam eu, trântit la pământ, și fetița în cadrul ușii larg deschise, iar în spatele ei, de la intrarea în castel și până în camera din centru, sute de uși date de perete, cu lacătele însângerate"[18].

Sensul acestui vis poate fi desluşit prin analiză, căci la prima vedere nu indică o împlinire a unei dorințe, mai degrabă contrariul. Cuvintele cu statut de simbol care vor fi analizate sunt următoarele: „închis", „borcan", „cristal", „stâncă", „munte", „pasăre", „fetiță", „sânge", „lacăt", „castel", „uşă". Cuvântul „închis" trimite la senzația de claustrare resimțită de Eu, în relație cu lumea exterioară sieşi: atât în cadrul familiei, cât şi în cadrul societății. Cele două spații, familia şi societatea, se regăsesc în simbolul borcanului. Transparența acestui simbol creează pe de o parte sugestia dublei ipostaze experimentate de subiect: privitor şi privit sau spectator şi actor pe scena limitată a vieții, iar pe de altă parte se asociază cu simbolul cristalului, care, prin transparența sa, „e un exemplu al reunirii contrariilor, intermediar între vizibil şi invizibil"[19]. Aici se află deci dorințele refulate, în partea invizibilă, dar devenite vizibile prin intermediul visului. Cristalul are menirea de a ne trimite la vârsta copilăriei, în care suntem fascinați de universul basmelor, unde se găsesc „palate de cristal (de cleştar), munți de cristal"[20], întocmai ca-n vis. Cum bine se ştie, în orice palat locuieşte o zână, şi-n vis apare fetița, aşadar feminitatea care la început îi transmite un sentiment de liniște prin semnificația cuplului, alungarea singurătății, dar, când persoana de sex opus reuşeşte să spargă lacătul de la uşă, acel sentiment de pace se spulberă. Reprezentând şi „un

[18] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, Bucureşti, Humanitas, 1993, pp. 53 – 54.
[19] Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 2001, p. 46.
[20] *Ibidem*, p. 47.

diamant necioplit”[21], cristalul poate semnifica sufletul masculin aflat în aşteptarea iubirii care să-i înnobileze sentimentele. Însă cunoaşterea iubirii echivalează cu despărţirea de vârsta inocenţei, despărţire ce capătă proporţii uriaşe în fiinţa Eului analizat, determinând un sentiment exacerbat de frică. De aceea, spargerea lacătului înseamnă posibilitatea pătrunderii pe tărâmul sentimentelor.

Cunoaşterea interioară (iubirea) şi cea exterioară (femeia) reprezintă un act de violare a inocenţei, simbolizat prin sânge, care are o dublă interpretare: acest sens negativ „impur, periculos, asociat focurilor adâncurilor pământului şi morţii”[22]. Însă sensul pozitiv că „Sângele e considerat substanţă a vieţii şi simbol al vieţii. Participă la simbolismul general al roşului, fiind asociat focului, căldurii, energiei solare”[23] conduce spre ideea de trăire intensă a dragostei şi a vieţii, perspectivă accentuată de simbolul stâncii – „simbol al tăriei, imuabilităţii, persistenţei în timp. Este simbol axial masculin”[24] şi al muntelui, considerat a fi un *axis mundi*, care prin verticalitate face legătura între cer şi pământ, iar la nivelul visului, între inconştient şi conştient. Totodată, semnifică „încercarea omului de a depăşi propriile limite, o ascensiune spirituală, o ridicare prin cunoaşterea de sine”[25] realizată de subiect prin cunoaşterea erotică. Deci, visul are ca punct de plecare ideea sexualităţii, sexualitate care generează nu numai dorinţă, ci şi repulsie prin asocierea cu pierderea inocenţei. Pierderea purităţii a însemnat o crimă, de aici imaginea sângelui care violentează privirea şi echilibrul sufletesc al Eului. Gestul brutal al pierderii virginităţii capătă proporţii catastrofale pentru adolescentul ce refuză să se maturizeze. Diminutivul „fetiţa” accentuează această idee, căci locul unei fetiţe este pe tărâmul copilăriei, unde nimic nu anunţase transformarea în femeie. Întreg universul se clatină şi, uluit, „trântit la pământ”, Eul adoptă poziţia de spectator într-un spectacol din care se vrea exclus.

Erosul se metamorfozează în pasăre în planul visului, căci iubirea îţi dă aripi să te înalţi spre cerurile interzise. Interpretând simbolurile extrase din povestea visului, borcanul ne oferă acum o altă viziune: un spaţiu protector al individului, un soi de uter, din care ieşi (uşa) când descoperi sexualitatea. Pierderea inocenţei ghidează lectorul-interpret spre conotaţiile sexuale ale visului. Prin intermediul acestui vis, autorul fructifică tehnica *mise-en-abîme* pentru a plasa din incipit câteva motive anticipative, dezvoltate ulterior pe parcursul diegezei. Ideea sexualităţii devine explicită în finalul nuvelei *Mendebilul*, când copiii surprind scena actului sexual dintre cei doi prieteni ai lor, moment în care se năruie o lume; sfâşierea sufletească se manifestă exterior prin acte de violenţă, sugerând răzvrătirea Eului împotriva devenirii, refuzul de a pătrunde într-o lume străină şi rea, mânjită de sânge.

În ordinea mitului, nu se atinge centrul înaintea confruntării cu Minotaurul, simbol „a ceea ce este «dincolo», al laturii noastre de umbră, al bestialităţii, anti-Tezeul, fiinţa tenebrelor care trebuie să moară pentru ca omul să trăiască liberându-se pe sine de tributul infam pe care trebuia să-l plătească întunecimilor“[26]. Astfel, lupta Mendebilului cu Minotaurul/maturizarea este, de fapt, lupta copilului cu dublul său lăuntric, iar victoria

[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*, p. 175.
[23] *Ibidem*, p. 175.
[24] *Ibidem*, p. 184.
[25] *Ibidem*, p. 121.
[26] Paolo Santarcangeli, *Cartea labirinturilor*, vol. II (traducere de Crişan Toescu) Bucureşti, Editura Meridiane, 1974, p. 66.

presupune izbânda spiritului asupra materiei, a inteligenței asupra spiritului. Minotaurul, bestia cu trup de om şi cap de taur, simbolizează ființa umană supusă instinctualității: capul animalic permite trupului uman să fie devorat de instincte, astfel încât pasiunea preia controlul în dauna rațiunii. Înfruntarea Minotaurului trebuie privită ca un act de voință, ca un duel între pasiune şi rațiune. Tentația Androginului şi prevestirea inițierii în Eros sunt sugerate în episodul urcării pe coş (scara este un simbol ascensiv). El se diferențiază de ceilalți prin capacitatea de a săvârşi lucruri imposibil de realizat de către copii. Scara trebuie interpretată şi ca un simbol descensiv, întrucât personajul deschide o poartă de acces în inconştient pentru a se înțelege.

Scena care-l maturizează are loc la subsol, un spațiu ce trimite spre simbolul grotei[27], care se asociază cu „locul naşterii şi al inițierii, imaginea centrului şi a inimii”[28], fiind arhetipul uterului matern. Ne atrage atenția descrierea acestui spațiu: camera fochistului „cel mult de trei pe trei”[29] este învăluită într-un abur prin care se zăresc siluetele celor doi copii. Lexemele „foc, fochist” desemnează Inconştientul, care adăposteşte pulsiunile şi dorințele ființei umane. După acest ritual de inițiere în Eros, Mendebilul este respins de către tovarăşii de joacă, deoarece îl simt ca fiind deja legat de o altă lume. Pasul făcut spre lumea maturilor se realizează în momentul când copilul cumpără „stiloul pornografic”[30], obiect ce-i stimulează curiozitatea şi-i stârneşte interesul pentru cunoaşterea erotică.

Visul apare acum total lămurit din perspectivă freudiană. O interpretare complementară se poate realiza din punctul de vedere avansat de către C.G. Jung. Spre deosebire de Sigmund Freud, acesta respinge reducerea visului la impulsurile sexuale infantile refulate în inconştientul personal, ținând cont în special de caracterul său prospectiv: „sensul său actual legat de interesele curente ale visătorului”[31]. Dezgolind visul de funcția lui terapeutică, acesta pune accentul pe cea de stimulare a evoluției spirituale a individului, visul devenind în acest context o călătorie în spațiul arhetipurilor: „teoria jungiană este o transpunere psihologică a itinerariilor spirituale cu care ne-a familiarizat tradiția şi care îşi propun unificarea omului prin fuziunea cu divinul”[32]**.** Referindu-ne la despărțirea de copilărie, inocență, borcanul ar simboliza tocmai acest spațiu edenic, arhetipal, în care copilul trăieşte fericit, e vârsta de aur a fiecărui individ, fiind înrădăcinată astfel la nivelul inconştientului colectiv.

Bazându-se pe experiența clinică, C.G. Jung afirmă calitatea instinctivă a arhetipurilor, care izvorăsc în mod spontan la orice individ, indiferent de nivelul său de cultură, ceea ce demonstrează existența inconştientului colectiv, întrupat din sedimentarea diverselor motive religioase, legende şi mituri: „El vede în vis o expresie spontană, normală, creatoare a inconştientului sub formă imaginară şi simbolică”[33]. Aici s-ar încadra şi simbolistica „uşii”, care funcționează ca spațiu de trecere spre o altă dimensiune. Pluralul utilizat înseamnă

[27] *Cf.* Mircea Eliade, *Istoria credințelor şi ideilor religioase*, vol. I (traducere de Cezar Baltag) Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1991, p. 135.
[28] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri* (traducere de Daniel Nicolescu) vol. II, Bucureşti, Editura Artemis, 1993, p. 77.
[29] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia, op. cit.*, p. 104.
[30] Ibidem, p. 99.
[31] C.G. Jung, *Analiza viselor* (ediție critică, selecție de texte, introducere şi note de Jean Chiriac, ediția a II-a revăzută şi adăugită) Bucureşti, Editura Aropa, 2003, p. 35.
[32] *Ibidem*, p. 41.
[33] R. Cahen, *Psihologia visului*, Bucureşti, Editura Aropa, 2003, p. 129.

multitudinea de ipostaze pe care omul le experimentează pe parcursul vieții. Dar cea care l-a marcat a fost uşa prin care a părăsit castelul copilăriei. Amintirea ascunsă în inconştient revine în planul conştiinței prin intermediul acestui vis, al maturului, care încearcă astfel să cicatrizeze o rană proprie fiecărui individ în parte. Perspectiva jungiană relevă o triplă semnificație a visului: „o expresie a trecutului trăit, fie că trecutul a fost trăit în realitate, fie că a fost imaginat; un bilanț al situațiilor prezente şi al compromisurilor dintre tendințele comportamentale şi cele intrapsihice; expresia unei determinări subliminale a viitorului în gestație, a proiectului vital al unei ființe”[34].

Prin urmare, filonul psihanalitic al nuvelei se converteşte într-o tehnică a demitizării copilăriei, coborând copilul de pe soclul inocenței şi ilustrând toate trăirile care-l copleşesc şi, în final, îl maturizează. Devenit fir al Ariadnei, visul conduce personajul spre Centrul existenței, copilăria. Angoasa devenirii a fost refulată în inconştient şi redescoperirea ei poate fi interpretată ca o eliberare a conştientului în textul-vis.

Concluzii

Pentru că „Visul însuşi are caracteristica unei inițieri majore”[35], opera lui Mircea Cărtărescu propune deopotrivă personajelor şi lectorului un traseu labirintic, inițiatic, al devenirii, camuflând cu luciditate şi finețe regretul părăsirii unui timp şi spațiu privilegiat. Visul poate fi privit şi ca simbol al timpului interior. Fiecare personaj (re)trăieşte cu intensitate clipa despărțirii de inocență. Dincolo de aparenta demitizare a lumii magice a copilăriei, prin descifrarea visului în manieră freudiană, lectorul are surpriza de a descoperi tehnica autorului de a se reinventa prin trimiteri intertextuale la conceptele psihanalitice, valorificate în discursul narativ cu detaşare ironică. Prin limbaj, autorul creează iluzia unui alt univers, poziționat dincolo, căruia cititorul, manipulat astfel, încearcă să-i descifreze sensurile aparente şi ascunse. Chiar dacă interpretarea pare artificială, substratul de adâncime dezvăluie nostalgia vârstei magice, o lume demult apusă, dar păstrată vie şi de spiritul postmodern. Despărțirea de vârsta de aur trebuie înțeleasă ca ruptură existențială, ca un al doilea traumatism al naşterii, am putea spune în termenii lui Sigmund Freud.

Interpretarea visului pare a se derula potrivit următorului scenariu: confidența – constând în mărturisirea făcută de narator/personaj (o mască a autorului); transferul – realizat între interpretul-lector şi naratorul/personaj în cursul confesiunii; educarea sau autoeducarea – conştientizarea propriei interiorități, descoperite prin terapia scriiturii; metamorfoza – transformarea personalității prin acceptarea conştientă a lumii abisale. Am constatat că simbolurile care apar în vis (de exemplu uşă, sânge, lacăt, borcan, munte) au filiație psihanalitică şi pot fi descifrate în urma unui demers freudian sau jungian, care evidențiază dialectica a două lumi – externă şi internă, conştientă şi inconştientă.

De aceea, putem afirma că autorul a construit cu îndemânare un vis artificial, asemenea unui labirint, menit a-l face pe lector să experimenteze senzația unei duble treziri, având viziunea unui vis în vis, din care se păstrează viu sentimentul că nu va putea trăi niciodată aşa ceva în plan real. Construct ficțional, visul din proza lui Mircea Cărtărescu impune această interpretare simbolică pentru a reuşi să deconspirăm măştile autorului: „Opera

[34] *Ibidem*, p. 146.
[35] *Ibidem*.

artistică nu mai este privită ca un produs al unui spirit nevrotic, aşa cum socotea Freud, ci ca o căutare a realității psihice originare, a unui simbolism pe care orice artist îl descoperă în primul rând în vis"[36].

Am arătat că, prin intermediul visului, personajul călătoreşte pe axa temporală în sens invers, până la copilăria timpurie, cu scopul de a redescoperi propria identitate. Călătoria este labirintică, visătorul are de înfruntat diverse obstacole, pierde adesea firul Ariadnei, are sentimentul că nu va atinge Centrul şi nu va mai putea ieşi din labirint. Firul Ariadnei pare a fi însuşi visul, care ne conduce spre Centrul ființei umane, copilăria. Aducând în prezent episoade uitate şi reprimate, am ajuns la concluzia că personajul îşi exprimă refuzul vârstei mature.

Din această perspectivă, proza lui Mircea Cărtărescu deconspiră strategia naratorială a autorului postmodernist, iar acest vis-labirint nu exclude posibilitatea unui fir călăuzitor psihanalitic pentru a avea acces la substratul de adâncime al textului..

Bibliografie

Biberi, Ion, *Visul şi structurile subconştientului*, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1970
Cahen, R., *Psihologia visului*, Bucureşti, Editura Aropa, 2003
Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, Bucureşti, Humanitas, 1993
Eliade, Mircea, *Istoria credințelor şi ideilor religioase*, vol. I (traducere de Cezar Baltag) Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1991
Freud, Sigmund, *Interpretarea viselor* (traducere din germană Roxana Melnicu, notă asupra ediției Raluca Hurduc) Bucureşti, Editura Trei, 2010
Fordham, Frieda, *Introducere în psihologia lui C.G. Jung* (traducere, eseu introductiv şi note de Leonard Gavriliu) Bucureşti, Editura Iri, 1998
Jung, C. G. *Analiza viselor* (ediție critică, selecție de texte, introducere şi note de Jean Chiriac, ediția a II-a revăzută şi adăugită) Bucureşti, Editura Aropa, 2003
Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, Ediția a II-a, adăugită, Piteşti, Editura Paralela 45, 2002
McHale, Brian, *Ficțiunea postmodernistă* (traducere de Dan H. Popescu) Iaşi, Polirom, 2009
Mihăilescu, Dan. C., *Literatura română în postceauşism, II. Proza. Prezentul ca dezumanizare*, Iaşi, Polirom, 2006
Popoviciu, Liviu, Voica Foişoreanu, *Visul. De la medicină, la psihanaliză, cultură, filosofie*, Bucureşti, Editura Universul, 1994
Santarcangeli, Paolo, *Cartea labirinturilor*, vol. II (traducere de Crişan Toescu) Bucureşti, Editura Meridiane, 1974

Dicționare

Bomhér, Noemi, *Dicționar de vise. Cheia de aur şi de argint a viselor*, Iaşi, Editura Moldova, 1994

[36] Noemi Bomhér, *Dicționar de vise,* Iaşi, Editura Moldova, 1994, p. 22.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, vol. I–III (trad. rom. a fost făcută după ediția 1969 revăzută şi adăugită, apărută în colecția „Bouquins") Bucureşti, Editura Artemis, 1993

Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 2001

PROTEST AND LITERATURE – HERTA MÜLLER'S *DER FUCHS WAR DAMALS SCHON DER JÄGER* AND *HERZTIER*

NAGY-SZILVESTER Orsolya, PhD Candidate, "Sapientia" University of Târgu-Mureş

Abstract: Herta Müller is a controversial contemporary German writer born in Romania, whose works are deeply anchored in the East-European cultural, political and historical context. Müller's autofictional novels turn into allegories of dictatorship, of the totalitarian power which cripples and crushes the individual, destroys the very essence of human dignity and freedom. Through the mastery of poetical language she depicts the historical reality of the communist regime, filtered through the lives of ordinary people, but she does this in such a way that she transposes the ultimate questions of repression and freedom of the individual into universal dimensions.
The present paper aims at highlighting the protest character of Herta Müller's two novels typically presenting the oppressive world of the Ceauşescu regime – Der Fuchs war damals schon der Jäger and Herztier –, having in view the investigation of the the mechanisms of dictatorship, the decoding of images and metaphors of oppression and freedom, tracing Herta Müller's discourse of protest culminating in the writer's outcry for preserving human dignity and freedom in any reality that we live in.

Keywords: Herta Müller, literature, protest, dictatorship, disintegration of the individual

The work of Herta Müller, the Nobel laureate (2009) German writer, born in a Romanian Banat-Swabian community, represents a special junction on the literary stage: revolving around the themes of dictatorship, totalitarian power, lack of freedom, the oppression of the individual, the power of words, Müller's essays, short stories and novels are written in a language of magnificent poetry, revealing the cruelty of socio-historical reality and relaying the word of protest for individual freedom and dignity.

> To understand Herta Müller's work, critics must accept and acknowledge all aspects of her cultural identity, because her uniqueness lies in the juncture of the Banat-Swabian, Romanian, and German presence and the style in which she imagines and gives expression to them (Glajar, 2004: 152).

Herta Müller's dicourse of protest can be perceived as a very complex one as it is closely connected to the themes of her literary creation, her poetic language embodied often in memorable metaphors, allegories, as well as her reflections uttered during public speeches and lectures. Lyn Marven highlights that „writing and the possibilities of fiction are linked, in Müller's work, with the political context of the Ceauşescu regime" (Marven, 2005: 83).

According to the author herself, the ultimate goal of the totalitarian regimes is to destroy everything; their task is to crush relationships, the very human substance. Müller clearly expresses that dictatorial power is not only a matter of the former Eastern Bloc countries, but it is a problem which should concern every political system. ("Peter Voß fragt

…" mit Herta Müller. "Diktatur und aufrechter Gang ...", 2013). When writing, the theme chooses her and not the other way round. It is an inner need to transpose into fiction the horrors she has experienced under the Communist rule and in the closed, national-socialistic community of the Swabian village:

> Well, I think that the heavy weight ... that literature goes to where the weight is. And I lived under this dictatorship for over thirty years and that is where the injuries and the theme are... I did not choose this theme, the theme always seeks me out. This theme I shall not ... I am still not rid of this theme. And one has to write about the things that occupy one incessantly. And it's important, dictatorship ... for unfortunately that dictatorship was not the very last. Regrettably, there are still so many in the world (Müller, 2010: 7).

Literature cannot overcome the disintegration of the self, the effects of trauma, but it can transpose them into another medium: „by recreating and enacting them as fiction, it can reinscribe a tentative and contingent sense of subjectivity, which underlies Müller's political resistance" (Marven, 2005: 114). The text of *Herztier* and *Der Fuchs war war damals schon der Jäger* "sustains poetic and symbolic language in the face of political repression and is itself, in its occasionally ambiguous poetic language, a political statement" (Marven, 2005: 95).

The novels *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992) and *Herztier* (1994) portray the real nature of the Romanian dictatorship under Ceauşescu, the political terror, the misery and distress, the humiliation of the individual, they „are both documents of political persecution in an atmosphere of extreme fear and abandonment" (Glajar, 2004:133).

Der Fuchs war damals schon der Jäger, an adaptation of the screenplay of the film entitled *Vulpe vînător/ Der Fuchs der Jäger* by Herta Müller und Harry Merkle, documents the world of political oppression in the end phase of the Ceauşescu regime in Romania, it presents a terrifying picture of the demise of the Communist rule and the first days void of glory after the revolution in 1989, it portrays a completely ruined, devastated society. The teacher Adina, the central character of the novel, proclaims the process of mass harvest in the fields of the "patria" to be equal to the exploitation of children, she is threatened and sexually molested by the school director; moreover she will be persecuted and perpetually threatened by the Securitate, the Department of the State Security. In a world where seemingly everything is ruined, friendship remains the only value, but relationships often turn out to be corrupted. The identity of Clara's lover is revealed: it is Pavel, the state security agent, who constantly pursues Adina and her friends. Adina and Paul flee to a remote border-village, as they find out that they are targets of the mass arrests performed by the Securitate. After receiving the news of the fall and death of the dictator, they return to the city hoping for the outset of a new socio-political era, but their illusions are completely shattered as they have to confront the same atrocious reality: the fox remains the hunter, the revolution requiring human lives has been a legerdemain, the old system values are thriving, the enormities against the very essence of the human dignity are proceeding.

Herztier is probably the most autobiographic or autofictional novel written by Herta Müller (Cooper, 2009: 484). The narator is studying at Timişoara when she meets Edgar, Kurt and Georg, Swabian students from the Banat region. The tragic event of a roomate's suicide

perceived as suspicious by the four students brings them together, a friendship, an alliance is born which constitutes the core interhuman network of the novel. The members of this union share their most intimate feelings of fear and alienation, they secretly read books smuggled from the west and discuss their own poetry. Although after graduating from university they are dispatched to work to different parts of the country, they maintain their friendship sending letters and visiting each other. Confronting with various difficulties, such as being released from the workplace, financial worries, persecutions by Captain Pjele, the vigilant watchdog of the Securitate, the four friends come to ponder upon immigrating to Germany. Georg, Edgar and the narrator arrive in Germany but they cannot escape the shadows of the totalitarian regime: Georg dies suspiciously, Tereza, a close friend of the narrator, proves to be a collaborator of the State Security and dies suffering from cancer, while Kurt commits suicide. The allusions from the first page of the novel suddenly become clear, Lola's death is represented by the belt, Georg was probably thrown through the window, the nut stands for Tereza's cancer, while the rope points at Kurt's death: „Ich kann mir heute noch kein Grab vorstellen. Nur einen Gürtel, ein Fenster, eine Nuß und einen Strick. Jeder Tod ist für mich wie ein Sack" (Müller, 2009: 7).

In *Der Fuchs war damals schon der Jäger* the author portrays a completely ruined society through a series of expressive images: people, the living beings, objects, buildings, streets appear as if in a surrealistic film – everything is rotten, gloomy, filthy and marked by the ever-presence of the dictatorial power. The streets are covered by piles of spit sunflower shells, the roses at the entrance of the blocks of flats form a dingy sieve of filthy leaves, in the jet-black streets the passerby is perceived as a noise, the dog Olga never barks, the telephone box smells like alcohol, russet and black cockroaches crawl on the cooker, warts cover the skin of people and the surface of the objects.

The workers in the factory are not the glorious constructors and workers of the fatherland, they are transformed into machines; the industrial accident resulting a worker's death is covered by a fictitious story of alcohol abuse at the workplace. In *Herztier* the recurring metaphor „das Proletariat der Blechschafe und Holzmelonen" (the working class of tin sheep and of wooden melons) refers to the newly created Communist social class of villagers turned into factory workers, a failed experiment in its essence (Marven, 2005: 133). This leitmotiv embodies the intended control of people by coerced work for the construction of the fatherland, but the effort made does not result in any substantial benefit**.** The workers at a slaughterhouse, where Kurt is delegated as an engineer, appear as semi-human beings driven by animal instincts; they drink warm blood and lurk in silence. Cosmin Dragoste highlights the function of the images of animal parts which depict society as a slaughterhouse at a macro scale: Lola receives kidneys and animal tongues for her sexual favours, the children of the workers from the slaughterhouse play with cow tails (Dragoste, 2007: 194).

Mass meetings are prohibited, even a wedding procession is seen as suspicious, the celebrators are accompanied by the police. Microphones might be hidden everywhere, so when one is paid a visit the telephone should be placed in the refrigerator. Alcoholism is a common phenomenon; the consumption of Schnaps is an instinctive strategy of survival in a cage-like society. The same instincts operate in social interactions too, when people meet, instead of asking each other "how do you do", they ask "where do you stand with life?"

> Und ein Widerspruch ist es, daß gewöhnliche Männer und Frauen sich in den Straßen der Stadt begegnen und den Sohn eines Toten erschrecken, weil sie statt WIE GEHT ES fragen, WIE STEHST DU MIT DEM LEBEN (Müller, 1992, 148).

The community is infected by animalistic sexual drive, sexual molestation is a common practice, women are used as sex-objects and sexual intercourse is promoted as a necessary means for reproduction through a coyly disguised central decree. As Herta Müller explained during a conversation hosted by the Boston University, in a dictatorship sexuality is the only private sphere, where the individuals are not subjected to any kind of control, it is the only possible form of personal freedom, which though becomes often fatal and a major source of unhappiness.

The social supply system characteristically reflects the principle of scarcity and portioning: one must queue for hours in order to get the bread ration; the collage refectory doesn't provide enough food for the students, the noise made by the refrigerator is a result of the frequently applied cut-off of electrical power. The various types of food and the consumer goods are perquisites of those who are in the service of the Securitate, Jacobs coffee, Chanel perfume, Nutella, fine tights, make-up or fresh meat are instruments of corruption and means of payment for informing activities. In order to earn additional money, women trade with panties when crossing the border with Hungary, or they smuggle jewellery hidden in their vagina.

In a deeply crippled society death is present everywhere, either as suicide, murder, slaughter, or as being resulted from various illnesses. In both novels the sight of corpses lying in the fields at the border has the function of deterring citizens from fleeing from the country. In Adina's vision those who had paid with their lives in their attempt of escaping pursuit while crossing the border may well become food for the others, as their bodies enrich the soil with proteins – a macabre picture of a cannibalistic society. The totalitarian regime exerts power even upon the dead. Lola is expelled post mortem from the university and excluded from the Communist Party, as her gesture of committing suicide is being interpreted to be an attack against the state and the nation.

The burdensome atmosphere of silence and fear enfolds the quotidian life; fear takes on human dimensions in *Der Fuchs war damals schon der Jäger:*

> Da im Park der Hauch der Angst hängt, wird man langsam im Kopf und sieht in allem, was andere sagen und tun, sein eigenes Leben. Man weiß nie, ob das, was man denkt, ein lauter Satz wird oder ein Knoten im Hals. Oder nur das Heben und Senken der Nasenflügel. Man wird hellhörig im Hauch der Angst. […] Wenn man lange im Café sitzt, legt sich die Angst und wartet. Und wenn man morgen wiederkommt, liegt sie schon da, wo man sich hinsetzt. Sie ist eine Blattlaus im Kopf, sie kriecht nicht weg. Wenn man zu lange sitzen bleibt, stellt sie sich tot (Müller, 1992: 46-47).

In an absurd way fear is the gluing element of friendship too, as it is expressed in *Herztier*. Due to the deeply rooted emotion of fear the four friends meet each other on a daily

basis, fear brings them close to each other but it is also perceived as an uncontrollable insidious entity:

> Weil wir Angst hatten, waren Edgar, Kurt, Georg und ich täglich zusammen. Wir saßen zusammen am Tisch, aber die Angst blieb so einzeln in jedem Kopf, wie wir sie mitbrachten, wenn wir uns trafen. Wir lachten viel, um sie voreinander zu verstecken. Doch Angst schert aus. Wenn man sein Gesicht beherrscht, schlüpft sie in die Stimme. Wenn es gelingt, Gesicht und Stimme wie ein abgestorbenes Stück im Griff zu halten, verläßt sie sogar die Finger. Sie legt sich außerhalb der Haut hin. Sie liegt frei herum, man sieht sie auf den Gegenständen, die in der Nähe sind (Müller, 2009: 83).

The power of dictatorship penetrates every aspect of life, the mechanisms of the political machinery deprive the individual of their human rights and dignity, fear is omnipresent in a society which degrades its members into slaves. The gears of Ceauşescu's totalitarian machinery are the feelings of fear, terror, alienation and isolation. People live under constant oppression, prohibitions work as the major guidelines of existence. It is not permitted to express personal opinion, to oppose the ideology of the political regime, but it is a basic obligation to serve the power under any circumstances. In order to secure the submissiveness of the citizens, the central power resorts to the most effective tools for generating fear: interrogations, interceptions and persecutions.

In the state of terror the individual has only few possibilities for survival. As Valentina Glajar formulates it, „to control every move in the country, new socio-politically determined classes such as *Wächter* (guards) and *Mitmacher* (passive collaborators) emerged as a result of corruption and hypocrisy. For many Romanian citizens, regardless of their ethnicity, legal or illegal escape from Communist Romania seemed the only solution, as people risked their lives or wasted time, energy, and money to accomplish their goals" (Glajar, 2004: 133). The guards are the vigilant watchdogs, the inquisitors serving the dictator, the only recipients of socio-economical benefits; they are thoroughly trained executive agents of the central power having the task of instilling fear, isolating the members of society from each other using the effective tools of pursuit and observation. A great part of the society are transformed into passive collaborators, they represent the mass lacking the willpower of opposing the regime, under the pressure they become informers, denouncers, due to the fear instilled into their being they even betray their family or friends. The third option for the characters of the novels is to fight against the oppression, thus becoming enemies of the state, but their resistance is usually sanctioned by incarceration or death.

The popular methods of subduing the members of the society are those of persecution and interrogation. According to Wilhelm Berger the atomizing effect of terror subsists in the constantly present threat and fear of denouncement even by the people close to the respective individual, who as a result of the isolation and alienation process becomes incapable of showing any resistance (Berger, 2009: 87). In both of the novels the main characters are permanently threatened and seen as traitors of the state and the nation. Their homes are searched several times, they are followed in public spaces, their conversations are being intercepted and their correspondence is violated. The interrogation scenes expressively

present the process of fragmentation, disintegration and alienation of the subjects; in *Herztier* the narrator perceives herself as being deconstructed into members, organs listed on a piece of paper just as her belongings:

> 1 Jacke, 1 Bluse, 1 Hose, 1 Strumpfhose, 1 Höschen, 1 Paar Schuhe, 1 Paar Ohrgehänge, 1 Armbanduhr. Ich war ganz nackt […].
> 1 Adreßbuch, 1 gepreßte Lindenblüte, 1 gepreßtes Kleeblatt, 1 Kugelschreiber, 1 Taschentuch, 1 Wimperntusche, 1 Lippenstift, 1 Puder, 1 Kamm, 4 Schlüssel, 2 Briefmarken, 5 Straßenbahnkarten.
> 1 Handtasche.
> Alles war aufgeschrieben in Rubriken auf einem Blatt. Mich selber schrieb der Hauptmann Pjele nicht auf. Er wird mich einsperren. Es wird auf keiner Liste stehen, daß ich 1 Stirn, 2 Augen, 2 Ohren, 1 Nase, 2 Lippen, 1 Hals hatte, als ich hierher kam (Müller, 2009: 144-145).

In *Der Fuchs war war damals schon der Jäger* the interrogation resembles a psychological cat and mouse game: the subject is virtually permitted to decide whether to become a collaborator of the Securitate, but through the means of extortion the individual is transformed into a puppet. The stake is high, as reference to the well-being of the subject's family members is made through the subtle revealment of a photo in the agent's briefcase:

> Ich habe es geschrieben, WERDE KEINER PERSON; UNABHÄNGIG VON DER NÄHE ZU IHR, SAGEN, DASS ICH ZUSAMMENARBEITE. Ich habe den Kugelschreiber hingelegt und gesagt, das kann ich nicht schreiben. Er hat gefragt, warum, ich habe gesagt, damit kann ich nicht leben. […] Na gut, hat er gesagt, ich dachte du brauchst deine Nachmittage für dich. Er hat den Kugelschreiber in die Jacke gesteckt und das Blatt zerknüllt und das Knäuel in den Aktenkoffer gesteckt. Er hat den Aktenkoffer ganz geöffnet, und ich habe darin ein Bild gesehen. Ich konnte das Bild nicht deutlich sehen, nur eine Wand. Ich wußte, ich kenne diese Wand. Du glaubst, wir laufen dir nach, hat er gesagt, du wirst noch von selber kommen. […] Als er weg war, habe ich an dieser Wand meinen Vater gesehen, mit ausgehöhlten Wangen und großen Ohren. Es ist das letzte Bild, das meine Mutter von meinem Vater bekommen hat (Müller, 1992: 214-215).

Captain Pjele (*Herztier*) and Pavel Murgu (*Der Fuchs war war damals schon der Jäger*) are both agents of the Department of the State Security. In the novels they appear as shadows following the main characters, intruding into their most private sphere. Both agents have dedicated themselves to the service of the dictator, they infiltrate in the lives and social network of the protagonists, they perform their duties in a very meticulous manner. After the outbreak of the revolution Pavel manages to flee the country making use of false identity, an event which signals the continuance of the totalitarian power mechanisms despite of the formal demise of the communist regime. Captain Pjele's effort to crush the four friend's resistance seems to be futile, but eventually he finds the proper manoeuvre: he proposes to them to legally leave the country as they belong to the German minority in Romania. The West German immigration policies allowed people of German ethnicity living in the Eastern

Bloc to claim German citizenship (Cooper, 2009: 475), which according to the Romanian opportunistic policies resulted in two essential gains: disposing of the unwanted minorities and gaining economical benefits. The narrator, Edgar, Kurt and Georg are forced by the circumstances to accept this possibility, as their lives have been completely made impossible. They are now perceived by society as criminals, outsiders. Beside the persistent interrogations and persecutions they are dismissed from their workplace in a society, where not participating in the construction of the state through daily work is unacceptable and illegal.

The whole society is centred on the personal cult of the Communist dictator Ceauşescu. In *Der Fuchs war war damals schon der Jäger* his omnipresence is suggested by the repetition of specific metonymical constructs, "'der Diktator' exists only as metonymy: his presence is as official portraits, of which only the 'Auge' and the 'Stirnlocke' are mentioned in Müller's work"(Marven, 2005: 79). The black of the dictator's iris and the ringlet on his forehead are permanent signs of an imminent danger lurking in the shadows, they are the embodiment of constant oppression and pursuit. The omnipresent and omniscient camera-like eye is the Big Brother who punishes every deviation from the norm (Dragoste, 2007: 151).

> Die Zeitung ist rauh, doch die Stirnlocke des Diktators hat auf dem Papier einen hellen Schimmer. Sie ist geölt und glänzt. Sie ist aus gequetschtem Haar. Die Stirnlocke ist groß, sie treibt kleinere Locken auf den Hinterkopf des Diktators hinaus. Die werden geschluckt vom Papier. Auf dem rauhen Papier steht: Der geliebteste Sohn des Volkes […]. Das Schwarze im Auge sieht jeden Tag aus der Zeitung ins Land (Müller, 1992: 27).

In *Herztier* the dictator is denoted through the metaphor "Pflaumenfresser", the guards of the communism, as well as the dictator are repeatedly called plumsuckers. People who consume green plums[1] are considered to be unscrupulous traitors who lack any moral values. They are those members of the society who thrive and prosper at the others' expense.

> Sie pflückten schnell, füllten sich Beutel in die Jacken. Sie wollten nur einmal pflücken und lange davon essen. Wenn ihre Jackentaschen voll waren, entfernten sich schnell von diesen Bäumen. Denn Pflaumenfresser war ein Schimpfwort. Emporkömmlinge. Selbstverleugner, aus dem Nichts gekrochene Gewissenslose und über Leichen gehende Gestallten nannte man so. Auch den Diktator nannte man Pflaumenfresser (Müller, 2009: 59).

The metaphor of green plums is a linking element between the two kinds of dictatorship, the one exerted by the political power and that of the village: the narrator's father drinks alcohol produced from the darkest plums, eating green plums superstitiously causes death, the dictator is the major plumsucker. Through the narrative technique of flashbacks Herta Müller outlines the world of a Swabian village where time is frozen: the ultimate

[1] The title of the English translation (by Michael Hofmann) is *The Land of Green Plums*. "The German title, *Herztier* or heart-beast, is a word used by the narrator's grandmother as she enjoins her to "rest your heart beast," or be at peace. The narrator herself repeats this phrase standing over her grandmother's dead body at the close of the novel. The English title refers to the admonition of the protagonist's father not to eat green plums, for the soft pits cause a "raging fever [that] will burn your heart up" (Cooper, 2009: 484).

pressure of the community to adapt to the traditional values destroys the independence of the individual. In the ritualized quotidian life of the village the contours of distinctiveness disappear, thus the village turns into a closed, paralysing micro universe, where those who put up resistance become outcasts. The individual is under constant observation, the conformity to the norms of the community is more important than personal happiness. Physical and psychic aggression, alcoholism, arranged marriages are accepted and cultivated on a regular basis. Public opinion functions as the supreme form of control, any deviation from the old norms settled by the community is perceived as a threat. University education is seen as a community disintegrating factor; this is why the mothers of the protagonists resort to the means of spiritual blackmail to call their children back to the village, sending letters with details of their real or coined diseases.

The Swabian community is characterised by rigid ethnocentrism – a result of the general fear of dissolution, of hybridization, of loss of identity; joining this closed society is not permitted for outsiders, people of different ethnical backgrounds. Interethnic marriages are taboos, the national socialist past hasn't been confronted yet; the inability of facing the burdensome historical past is reflected through the father figure of the narrator repeatedly denoted as the graveyard maker singing songs dedicated to the Führer: „ein heimgekehrter SS-Soldat, der Friedhöfe gemacht und die Orte schnell verlassen hat" (Müller, 2009: 74).

The four friends in *Herztier* manage to escape the totalitarian, prison-like world of the Swabian village, although they are deeply marked by their childhood experiences in a community where they have been victimized. In the city they have to learn the norms of another dictatorship, those of the Communist regime, whose shadows pursue them even after immigrating to Germany. In *Der Fuchs war war damals schon der Jäger* the machinery of dictatorship continues to work even after Ceauşescu's death. In the world of the novel turned upside down the perpetrators become victims and the victims turn into perpetrators, as suggested through the image of the fox-fur rug. Initially the child Adina is craving for a fox-fur rug which later is converted into the main tool of the Securitate used to terrorize her. Intruding repeatedly into Alina's flat the agents cut off the limbs of the fox with a razor and join them loosely again, thus the dismembered fox-fur rug becomes one of the most effective means of psychic torture signalling the omnipresence of the Securitate ready to eliminate the enemies of the State, it is the utmost symbol of manhunt. Fragmentation is not just a physically performed process in Adina's home, but it characterizes the inner state of the main character too, who due to the extreme fear experienced on a daily basis perceives her own body as separate members, limbs, organs:

> Adina zieht die Hände vom Tisch. Der Tisch ist warm, wo die Hände lagen. Und da auf dem Boden unten, wo der Fuchs der Jäger ist, legen die Finger abgeschnittene Füße ans Fell. Und danach, wenn die Hände oben den Tisch gewärmt haben, greifen Sie an die Stirn. Die Hände spüren, daß die Stirn genauso warm ist, daß sie jedoch im Unterschied zum Tisch nichts mehr vom Wohnen weiß (Müller, 1992: 241).

The mutilated fox fur embodies the perception of the self generated by the constant surveillance, the penetration of the individual's most intimate sphere, by the permanent state of fear. "Adina's body mirrors the fox fur: as she checks for its severed limbs (the sign that

the *Securitate* have been in the flat), her body too is divided into parts" (Marven, 2005: 78). The Securitate infiltrates into the mind of the individual even from a physical distance, Adina's possessions bear the fingerprints of the agent, she finds the objects moved to a different place, the toilet seat is raised, the cigarette butts float in the water, the fox-fur rug is dismembered. The perpetual state of fear alters her mode of perception, she is unable to observe the objects in their natural implicitness. She perceives herself and the world from the "foreign view" (der fremde Blick), being under surveillance turns one into an observer too:

> Weil der Verfolger nicht nur körperlich anwesend, sondern auch aus den intimsten Dingen heraus, die ihn personifizieren, beobachten kann, fühlt sich der Bedrohte, was immer er in seiner Wohnung mit soch und seinen Gegenständen tut, mit dem Verfolger Aug in Auge und beobachtet sich und ihn gleichzeitig (Müller, 2008: 138).

Ceauşescu's death is expected to bring about the end of this terror regime, to liberate the oppressed society, but in effect everything remains unaltered: the officials change their positions, the criminals flee and escape punishment, the established political power wears another mask and the fox remains the hunter: the head of the fox-fur rug is cut off after the official demise of the regime.

„Wenn wir schweigen werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich" is the first and the last sentence of the novel *Herztier*, but Herta Müller has also published an essay entitled this way. The reflections in the essay shed light not only on the framing lines of the novel but on Müller's attitude towards the topics of her own discourse and literary creation, the process of writing, speaking and the state of being silent. According to the author, uttered words cannot always express reality in its own essence, especially a burdensome one overwhelmed by fear; there are moments when the contours of the words simply vanish. Remaining silent is not the opposite of speaking, it is a mental state of self-reflection: when we become silent, we feel unease, when we speak we become ludicrous. Writing might resemble speaking on the surface, but the written sentences rather relate to the experienced facts the way silence relates to speaking: "Von außen gesehen, ähnelt das Schreiben vielleicht dem Reden. Aber von innen ist es eine Sache des Alleinseins. Geschriebene Sätze verhalten sich zu den gelebten Tatsachen eher so, wie sich das Schweigen gegenüber dem Reden verhält (Müller, 2008: 85). On the other hand Herta Müller decided to break the silence and to reveal the crimes of the Romanian dictatorship, taking into account that the uttered words require responsibility, and when these fail, she resorts to writing (Cicero Rednerpreis, 2013).

Herta Müller's literary creation reveals around the clash between the political power and the individual, the themes of persecution, abasement, homelessness, freedom, dignity, topics which are or should be of a general interest and importance at any time:

> I wish I could utter a sentence for all those whom dictatorships deprive of dignity every day, up to and including the present—a sentence, perhaps, containing the word handkerchief. Or else the question: DO YOU HAVE A HANDKERCHIEF? Can it be that the question about the handkerchief was

never about the handkerchief at all, but rather about the acute solitude of a human being? (Müller, 2010: 25).

Bibliography

BERGER, Wilhelm. 2009. *Macht*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG.
COOPER, Thomas. 2009. *Herta Müller: Between Myths of Belonging*. In: NEUBAUER, John şi Borbála Zsuzsanna TÖRÖK (eds): *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium*. Berlin: Walter de Gruyter, p. 475-496.
DRAGOSTE, Cosmin. 2007. *Herta Müller – metamorfozele terorii*. Craiova: Aius PrintED.
DURST JOHNSON, Claudia, JOHNSON, Vernon. 2002. *The Social Impact of the Novel. A Reference Guide*. Westport: Greenwood Press.
GLAJAR, Valentina. 2004. *The German Legacy in East Central Europe as Recorded in Recent German-Language Literature.* New York: Camden House.
MARVEN, Lyn. 2005. *Herta Müller: 'das, was von innen kam, angesichts des ausseren'.* In: *Body and Narrative in Contemporary Literatures in German Herta Müller, Libuše Monikova, and Kerstin Hensel.* Oxford: Clarendon Press, p.53-114.
MÜLLER, Herta. 1992. *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
MÜLLER, Herta. 2008. *Der Fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne*. In: *Der König verneigt sich und tötet*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, p. 130-135.
MÜLLER, Herta. 2008. *Wenn wir schweigen werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich*. In: *Der König verneigt sich und tötet*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, p. 74-105.
MÜLLER, Herta. 2009. *Herztier*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
MÜLLER, Herta. 2010. *Every word knows something of a vicious circle.* Pontefract: Route
http://www.youtube.com/watch?v=Bav0y9g6QQw
Landscape of the Dispossessed: Reading and Conversation with Nobel Laureate Herta Müller, Hosted by Boston University, Goethe Institut Boston, and the literary journal AGNI, on May 12, 2012, accessed on November 18, 2013.
http://www.cicero-rednerpreis.de/audio/mueller.mp3
Dankrede von Herta Müller – Cicero-Rednerpreis – November 16, 2001, accessed on November 18, 2013.
http://www.youtube.com/watch?v=0SQwEyszLMY
"Peter Voß fragt …" mit Herta Müller. "Diktatur und aufrechter Gang ..." 3Sat, on August 11, 2013, accessed on November 20, 2013.

METAPHYSICAL FEATURES IN THE POETRY OF ION MUREŞAN

Vasile FEURDEAN, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The present paper attempts to see whether it is the poetic being from the poetry of Ion Mureşan that struggles within an existence whose horizons are closed in front of the divinity or, on the contrary, a world that belongs to the suprasensible sometimes shows, through an unperceivable split, to this damned being to the solitude within the mundane space and within the appearance of the phenomenal world. At the same time we will also try to establish if the poet could be considered a prophet or a daimon that has access to both dimensions of human existence as the only person able to know them both or he is rather the victim of his own illusion. Is the poet able to live alternatively here and there, to transgress the limits of the mundane world and to proceed to the ontological jump from the phenomenal into the noumenal world? Furthermore, to what extent could the poetic being, which programmatically plunges into the real world, abandon it for becoming a container for the sacred one? These aspects would constitute the starting point and the nucleus of our paper.

Keywords: reality, hell, sacred, transgression.

«Poezia este cea mai credibilă dovadă a existenței lui Dumnezeu»
(ION MUREŞAN)

Lirica lui Ion Mureşan – însumând cele trei apariții deja notorii: *Cartea de iarnă* (1981), *Poemul care nu poate fi înțeles* (1993) şi *Cartea Alcool* (2010) – se prezintă, fără doar şi poate, într-o formă esențializată, cu toate că este redusă din punct de vedere cantitativ. Deşi a intrat frecvent în vizorul criticii literare care a sesizat aspectele esențiale ale creației sale, lirica lui Ion Mureşan nu a făcut încă obiectul unor investigații sistematice, aprofundate, exegeza fiind, chiar astăzi, insuficient consolidată, în comparație cu anvergura operei acestui poet, cu pregnanța ei în orizontul liricii optzeciste autohtone.

Demersul nostru investigativ va porni de la premisa avansată de critica de specialitate că paradigma poetică articulată de Ion Mureşan ilustrează, cu precădere, o poetică de factură neoexpresionistă, tributară, în proporții masive, expresionismului infernal şi tragic de sorginte bacoviană[1], infuzat, pe alocuri, cu elemente complementare aparținând expresionismului

[1] În "Ziarul de duminică", nr. 2 / 18 ianuarie 2008, în interviul *Am fi toți geniali de-am reuşi să facem cuvântul una cu gândul*, realizat de Radu Constantinescu, poetul Ion Mureşan îşi afirmă explicit apartenența/ aderența la lirismul de sorginte bacovian:"*In poezia romaneasca, eu vad doua mari linii lirice. Una care porneste de la Bacovia, iar alta barbiana, argheziana, o linie in care gandurile se aduna in cuvinte mai putine, o linie in care cuvintele sunt subtiri ca peretii unui acvariu, doldora de fiinte marine, de la cele mai gratioase pana la cele mai diforme si mai monstruoase. Linia barbiano-argheziano-nichitastanesciană este linia unui echilibru, a bijutierilor, o linie in care acvariul este frumos sculptat, cizelat, ca un basorelief in sticla de Murano si in care pestii sunt foarte bine dramuiti. Este linia/lumea unui echilibru intre gand si cuvant, o lume in care de multe ori cuvantul este mai intelept decat gandul, caci limba noastra este adesea mai inteleapta decat noi. Ea pune stapanire pe gand fara ca gandul sa fie dependent de cuvinte. Pentru ca poti sa gandesti foarte multe, dar cand este vorba sa le scrii nu reusesti... Am fi toti geniali daca am reusi sa facem cuvantul una cu gandul. Ar fi minunat. Dar nu este asa. Revenind la intrebare, cei doi (Dan Coman si Claudiu Komartin) pe care i-ati evocat sunt poeti importanti, care au ales* ***linia poetica pe care merg si eu, linia bacoviana*** *(subl.n.), din care s-a*

stihial şi vizionar de tip blagian, la care se se suprapun contaminările suprarealist-onirice şi postmoderniste. Miza investigației noastre este aceea de a demonstra că poezia lui I. Mureşan este una dintre cele mai „receptive" la transcendent din categoria creațiilor optzeciste, deoarece ea restituie tradiției expresioniste de la care se revendică perspectiva ei spirituală, prin încercarea de a recupera, în actul creator, contactul cu noumenalul, cu esențele obscurizate ale lumii, proces care presupune transgresiunea aparențelor lumii fenomenale.

Integrat, sub formule apreciative sau critice, în toate „portretele de grup" ale generației sale, poetul Ion Mureşan a fost etichetat frecvent ca autor al unei „poezii metafizice"[2], datorită vizionarismului său modernist asincron cu postmodernistul generației în care debuta.

Astfel, în eşafodajul neoexpresionist al poeziei lui Ion Mureşan, se distinge – încă de la apariția primului volum –, aşa cum remarca, cu îndreptățire, criticul G. Perian, o coordonată majoră metafizic-oraculară, complementară lirismului de sorginte rimbaldiană, înscris în cadrele mai largi ale poeziei sociale cu inflexiuni satirice sau comice. Categoria de texte aparținând liricii hermetice se caracterizează prin codificarea extremă a viziunilor poetice, „vaticinația"[3] poetică, hieratismul şi esoterismul versurilor fiind rezultatul ecuării unor elemente eterogene, extrase din surse mitologice consacrate, cu ritualuri oculte, spectaculoase, rod al fanteziei prodigioase a poetului.

Conceptul de *vizionarism* poetic, în accepțiune modernă, se referă, cu precădere, după cum sugerează şi semantica termenului, la poziția şi statutul pe care şi le asumă subiectul liric în interiorul lumilor poetice pe care le creează şi la relația sa cu aceste lumi vizionare. Dacă acesta îşi asumă *ipostaza unui simplu receptacol pasiv al propriilor viziuni poetice populate cu entități şi reprezentări consacrate de tradiția mitologică* (îngeri, demoni, D-zeu, zei, strigoi, păun, broască etc.) pe care le reiterează, le transcrie doar la nivel poetic-textual, fără a

---

desprins, de pildă, un poet ca Virgil Mazilescu, linia in care abia incape gandul in cuvant, este chiar putin prea stramt pentru cuvinte, oricat ar fi ele de lungi." Descendența bacoviană a poetului a fost sesizată, cu multă pertinență, şi de critica de receptare a operei sale, printre care-l putem aminti pe criticul Iulian Boldea cu mai multe studii (2002, 2005, 2006, 2008, 2011), dintre care ne oprim asupra celui din volumul *Ion Mureşan: Poetul for ever* (2008), *Ion Muresan şi revelațiile imaginarului* (2008)*: "E limpede că Ion Mureşan aderă la un concept de poezie în care simbolistica angoasei de sorginte bacoviană (subl.n.) şi recursul la biografismul fantast, teatralizant ori apelul la imageriile grotescului se îmbină cu un anume gust pentru ludic şi pentru dinamica fantezistă a unui „primitivism" din care nu lipseşte preferința pentru artificialitate, pentru procedeul colajului, al mixturii (...).*"

[2] Alexandru Muşina, în *Antologia poeziei generației '80* (1993), îi oferă lui Ion Mureşan încadrarea pe care o considerăm legitimă în poezia „metaficiculuí", remarcând, în acest context că, la acest poet, transcendența este „trăită ca eveniment «real» al eului", eul devenind „sistemul de referință".

[3] Încercând să circumscrie profilul oracular al liricii lui I. Mureşan, Gheorghe Perian (1996: 39, 40) surprinde câteva trăsături definitorii ale acestuia, după cum urmează: *"Dacă ne-am limita la ea (la poezia socială), ar rămâne pe dinafară o categorie întreagă de poeme în care esențială este nu atitudinea iconoclastă față de poezia tradițională, ci sensibilitatea metafizică a poetului. În această categorie intră, în primul rând, versurile de tip oracular, scrise într-un limbaj obscur şi totodată solemn, cu verbele la timpul viitor (...). Prin viziunile greu descifrabile cărora le dă naştere, vaticinația poate fi considerată un mod al poeziei hermetice, nu singurul şi nici cel mai extins, căci pe lângă el mai apar şi altele de extracție tot cultică. E vorba, în primul rând, de riturile stranii care, fie că sunt pe de-a-ntregul inventate de poet, fie că pornesc de la un model din mitologie, creează întotdeauna o impresie de esoterism. (...) Este posibil deci ca ritualurile inventate de poet în cele câteva poeme de factură hermetică să aibă un model, chiar dacă unul îndepărtat şi pe jumătate şters, în misterele orfice. Cu un cuprins mai puțin bogat decât cel al poeziei de tip avangardist, lirica oraculară şi hermetică nu poate fi totuşi neglijată, mai întâi, fiindcă ea nu este, ca valoare, neglijabilă, iar în al doilea rând, fiindcă existența ei creează un paralelism definitoriu pentru creația de început a lui Ion Mureşan. Fireşte că paralelismul nu exclude existența unor teme poetice comune, atât doar că acestea sunt modulate diferit: urletul de spaimă de acolo devine cântecul escatologic de dincoace."*

intervini cu *regia proprie* pentru a proiecta imagini noi, *fără a se contamina sau identifica cu spectrele interiorității sale, vizionarismul său este unul formal, atenuat.* Dacă însă subiectul liric îşi asumă *ipostaza unui constructor activ de viziuni poetice* care ecuează, *într-o regie nouă, aspectele şi reprezentările consacrate de varii tradiţii mitologice cu elemente create de sine însuşi pornind de la datele realităţii,* iar, în procesul alchimiei poetice, *el se contaminează sau se identifică cu spectrele interiorității sale, vizionarismul său este unul profund, de substanță.* Premisa de la care pornim este că lirica lui I. Mureşan ilustrează, prin excelență, acest vizionarism profund, de substanță.

Această dublă situare a eului poetic în raport cu proiecțiile vizionare şi dinamica semantică implicată de ea produce falii înguste între domeniile ontologice şi conduce la suprimarea sau la fluidizarea demarcațiilor dintre eu şi sine, eu şi lume, potență şi act, rațiune şi fantezie, realitate şi vis, timp şi eternitate, vizibil şi invizibil, profan şi sacru, *dincoace* şi *dincolo*. Se lansează, astfel, veritabile punți de salt către neprevăzut, necunoscut, invizibil, către zonele de mister ale realității şi dincolo de ele. Consecința este fie intruziunea metafizicului în cadrele realului, fie fuziunea elementelor celor două planuri. Investigația noastră urmăreşte să reliefeze tocmai modul în care se produce emergența unor „zone de salt" din planul fenomenal în cel noumenal, urmată de transgresiunea către acel *dincolo de dincoace*, în construcția acestor lumi poetice (viziuni poetice).

Având în vedere că majoritatea creațiilor lui I. Mureşan pot fi subsumate conceptului de *ars poetica*, în ambele situații semnalate, aspectele vizionare şi accesarea transcendentului sunt catalizate de relația a două tipuri de imagini poetice a căror coerență, densitate şi intensitate diferă în funcție de situarea subiectului liric într-o postură sau alta. Se pot inventaria, astfel: A) imagini care vizează ipostazele în care apare şi/sau pe care şi le asumă ființa lirică scindată sau dedublată şi agenții care îi populează interioritatea; B) viziuni poetice care se referă, de cele mai multe ori în lirica lui I. Mureşan, la actul poetic şi/sau la constituenții săi esențiali, circumscriind veritabile scenarii gnoseologice, escatologice şi/sau soteriologice situate sub regimul autoritar al imaginației;

A) **Imaginile care vizează ipostazele pasivă/activă în care apare şi/sau pe care şi le asumă ființa lirică şi agenții care îi populează interioritatea** nu sunt altceva decât **efigii vizionare ale eului poetic** care relevează, la un prim nivel, vizionarismul liricii sale.

În primele poezii ale lui I. Mureşan**,** subiectul liric nu îşi asumă întrutotul vocea şi condiția vizionarului autentic, nu devine captiv al revelației, căci viziunile nu îi seismizează conştiința, nu îi dislocă ființa. El este un receptacol pasiv al lumii de dincolo, al agenților/mesagerilor ei sau un spectator tăcut al disoluției universului. Imaginea poetului care are acces limitat încă la semnele sacre sau dimpotrivă, i se refuză cunoaşterea poetic-vizionară reapare cu insistență în numeroase poeme de început catalizând, uneori, imagistica transcendentă. El este cel inițiat ce pictează colina – „*Copii în mantii sticloase – vorbeşte soră – / pe fruntea ta pete de vin înghețat / sub podea şobolani scîrboşi – vorbeşte soră – / pe scări căprui se apropie cel ce pictează / securea găsită pe colina albastră"* (*Cel ce pictează colina* – Cartea de iarnă), cel lucid şi conştient care deține controlul absolut al domeniilor al realului, dar şi al abisurilor onirice: *„Din somn supraveghez coliba care arde / doamna care îmbrățişează un trunchi de alcool / ferestrele galbene ale spaimei deschise în gardul de spini./.../ Din somn supraveghez coliba care arde / aburul argintului învăluind cuvîntul / cum numai ceața un sanatoriu în munți" (Sanatoriu în munți* – Cartea de iarnă*)*, tălmăcitorul

revelațiilor – *„Dacă pasărea roşie leagănă cuvinte lîngă Zid / şi faguri uriaşi bîntuie văzduhul / vei şti iubito că roiul de viespi se apropie de marginea / constelației / de aceea cei din neamul tău ies noaptea cu lămpi aprinse-n grădini. /.../ iată cu steag alburiu de alge pe acoperişul cîrciumii din / cătun urcînd / semn aş face spre vizuinile lupilor”,* sacerdotul care proiectează în plan ideal „anevoioasa construcție a unui mare hangar” destinat adăpostirii/întreținerii lumilor-grădini ale poeziei – *„Odihnesc dimineața în jilțul de argint / sub peretele gălbui al casei cu sfială vorbesc despre voi / şi zic: / uitați vinul negru/ce vi l-am promis. / Odihnesc dimineața în jilțul de argint / şi aproape gândesc, într-un anotimp prăfos grădinile prietenului / au coborât sub o apă limpede / Apoi:despre anevoioasa construcție a unui mare hangar / la țărmul oceanului”* (*Despre construcția unui mare hangar* - Cartea de iarnă) etc.

De altfel, fețele vizionare ale poetului sunt nenumărate. Imaginile proliferează pentru a cristaliza identități diverse ale poetului – având valoarea unor figuri escatologice şi / sau soteriologice – care pun în lumină condiția dual㠠a acestuia în raport cu propriile viziuni poetice: demiurg şi demon, călău şi victimă, privilegiat şi damnat. Dimensiunea ființei poetice se hipertrofiază prin acumulare succesivă de identități, descinzând de la imaginea convențională a poetului inițiat care percepe semnele vizionare sau le tălmăceşte, fără a suferi mari drame de conştiință, la ipostaza luptătorului rebel şi inspirat, devastat de revelațiile sale şi golit de ființă sau de inspirație, pentru a se metamorfoza în damnatul mutilat, scindat, dedublat, delirant, care încearcă să se sustragă terorii existențiale şi crizelor interiorității prin construcția unor măşti compensative al căror control se dovedeşte a fi iluzoriu.

În aceste condiții, el devine „vedenia veacului” care simulează renunțarea la poezie, la Frumusețe, se joacă pe sine, dar care va afirma, în fond, chiar contrariul, fiind exponentul unui destin exemplar – *„iar sub fereastra mohorîtă lunecînd vedenia veacului: / o terasă de marmoră întinsă cît o cîmpie la capătul căreia/ abia se mai vede un mercenar din ce în ce mai gîrbov îndepărtîndu- se/ abia se mai aud paşii lui din ce în ce mai străini”* (*Splendidele grădini ale aurului* – Cartea de iarnă), înstrăinatul-nebun, paralizat sau neantizat de forțele creator-vizionare – *„Puterea mea îmi îngheață mîinile / Puterea mea îmi îngheață inima”, „jucîndu-mi ochii uscați ca lemnul unui copac trăsnit / la complicate şi elegante ceremonii rîd în hohote / şi recit cîntecele stupide”*, mesagerul etern al închiderii transcendenței – *„Toate lucrurile cumplite au fost spuse / iară eu o viață întreagă am dus o veste unui prieten: / eşarfele de un roşu spălăcit ale Zeului abia mai adăpostesc / de ploaie şi de melancolie.”* (*Cît despre frumusețe* – Cartea de iarnă), demonizatul respins de Idee – *„Carnea mea galbenă carnea mea galbenă / cea mai cumplită venire a iernii te socot.”* (*Cît despre frumusețe* – Cartea de iarnă), întruchiparea neputinței creatoar**e** – *„La granițele memoriei e atâta de frig încât/dacă o lebădă ar fi împuşcată/în rană un bătrân ar putea locui. // La granițele memoriei e atâta de frig încât / numai vecinii stau până-n brâu în făină de lemn şi cântă/numai vecinii ca nişte flăcări verzui.”*(*Frig* – Cartea de iarnă), *“Atât de singur încât pot să-mi închipui ce aş simți dacă aş / săruta un păianjen / şi pot să-mi închipui că e atâta frig încât cuvintele / crapă în gură/şi pocnesc ca pietrele în pustiu.”* (*Poemul de iarnă* – Cartea de iarnă). Alteori, poetul afişează poza rimbaldiană a aedului care se debarasează de „lucrurile utile” şi de trecut, datorită necesității imperioase de a-şi reconsidera poziția față de sine însuşi, în vederea reconfigurării unei identități inspirate, vizionare, inerente „locuirii poetice” la paliere ontologice superioare: *„eu voi pleca cu nebunii pe malurile rîului la cules de / podbal /.../ eu*

voi locui în podul casei voi bea vinul tare / ... / eu voi dansa frumos în vis arătîndu-mi-se / felinare umbroase" (Autoportret la tinerețe – Cartea de iarnă).

Ființă cavernală, care iscodeşte misterele şi coboară în Infern, „sapă închis în pivniță", poetul are o identitate fragilă şi devine curând un captiv etern al fantasmelor sale, implicat într-o luptă titanică cu forțele adâncului: *„De o săptămână sapă închis în pivniță. / (...) /La început am auzit râsete şi izbituri înfundate / şi ne-am lipit repede urechile de pereți, / dar pereții casei lui erau moi şi calzi şi tremurau / ca pielea pe vacă. // Mai putem spune că ieri a ieşit cu un sac / de pământ pe umăr şi nici nu a apucat să-l arunce până ce o limbă roşietică şi subțire i-a încolăcit / mijlocul şi cu sac cu tot l-a tras înapoi, / iar uşa s-a inchis în urmă cu un scurt gâlgâit"* (*Grup de bătrâni lângă casa poetului* – Poemul care nu poate fi înțeles). Încercarea sa creatoare eşuează tragic, construcția sa se reduce la o viziune monstruoasă*, "*o găleată ruginită în mână" pe fundul căreia, printre "reziduurile" poetice , *„se roteşte înnebunit un ochi mic, negru, răutăcios"* (*Grup de bătrâni lângă casa poetului* – Poemul care nu poate fi înțeles).

Asumarea integrală vizionarismului poetic este sintetizată magistral în finalul poemului *Orfeu* – figură mitologică reiterată aproape laitmotivic în lirica poetului: *„Eu am întors capul şi asta ar fi trebuit să fac / de la bun început"*. Tentația de a explora extrasensibilul, de a transgresa, în actul poetic, barierele lumii fenomenale şi de a accesa noumenalul apare şi aici împreună cu consecințele ei*:"Eu am întors capul şi asta ar fi trebuit să fac/ de la bun început./ Prin aerul ca smântâna eu singur am scobit şi/ am văzut:/ până departe paravan după paravan./ iar deasupra fiecăruia zeci de capete ale ei ținute/ între mâini/ cu mănuşi negre./ Oh, zecile ei de capete mici şi/ rotunde, capete cât bănuții de aramă"*(*Orfeu* – Poemul care nu poate fi înțeles). **Poetul-Orfeu** priveşte înapoi având forța de a străbate cu privirea imperceptibilul, tenebrele, de a accesa esențele divinității şi ale lumii subpământene. Euridice, în ipostaza ei sacrificială, devine o imagine în oglindă, un dublu al poetului, al condiției creatoare. Sacrificiul de sine este tributul pe care îl implică actul vizionar.

Mitul lui Orfeu se conjugă, deseori, cu mitul jertfei creatoare. De aceea, ipostaza orfică a poetului este asociată constant cu alte fețe vizionare ale acestuia: *dublul, străinul, sinele mort, demonul* ca în *Minunata plutire, Poemul pedagogic, Odaia mortului, Eu şi înecatul, Lanțurile peste ferestre, Convorbiri cu diavolul*. Imaginea dublului-paiață sau rudă îndepărtată a poetului apare în *multe poeme:* "Clădirea pustie coboară în piață. / Cerul se face alb ca de spumă. / Deasupra porții ei atârnă o paiață / Făcută din cârpe şi gumă. / Te îndrepți înspre ea. / Tai ştreangul. / Iei paiața în spate. / Din ceruri se lasă o ninsoare târzie. / Ani întregi, zile nenumărate, / Pe străzi tot mai înguste, mai întortocheate, / Treci mut; iar paiața pe umăr începe a vorbi /şi învie." (*Minunata plutire* – Poemul care nu poate fi înțeles*);* „Cînd se înroşeşte soarele vin la tine în vizită. /.../ Nu mai ştiu aproape nimic / din tinerețea mea. // Eu sînt o rudă îndepărtată / a mea." (*Cîntec de primăvară (3)* – Poemul care nu poate fi înțeles*)*; „Se săturase de poezie... // Picioarele îi atîrnau albăstrii pe marginea patului, / albăstrii şi puțin umflate ca iepurii jupuiți, / ca două rădăcini de lemn cîinesc spălate cu / detergent, frecate cu peria" (*Lanțurile peste ferestre* – Poemul care nu poate fi înțeles).

Condiția creatoare e proiectată ca demonie care îl transformă pe poet în propria sa victimă şi îi revelează sinele mort într-o viziune macabră, infernală: *„Acum stau cu capul plecat. Sîngele se scurge / din păr în fîntînă. / Ea stă cu o lumînare galbenă în mînă în fața*

mea / şi tot ea / stă cu o lumînare galbenă în mînă în spatele meu. (...) La fel în copilărie: / capul plecat, sîngele se scurge / din păr în fîntînă, sîngele coboară în fum, coboară într-o rîpă / cu paie negre / sub care sînt perne de catifea şi scîncetele / nu mai contenesc. / Acolo e odaia mortului. Pe sub uşă iese o dîră / de lumină. / Iese o broscuţă. Ţepene, ies trei degete" (Odaia mortului – Poemul care nu poate fi înţeles*).* Realizată în tuşele apăsate ale aceleiaşi estetici a urâtului, reflectarea identităţii este terifiantă, pentru că ea nu mai aduce în fiinţă decât chipul hidos al unei entităţi dezantropomorfizate, tenebroase: *"Un porc alb îşi scoate capul din apă. / Exact sub împunsătura roşie din frunte un porc alb / îşi scoate capul din apă. Exact sub norul de piatră roşie. / Astfel, lucrarea minţii este lucrarea unei păsări de lemn." (Odaia mortului* – Poemul care nu poate fi înţeles*).* Imaginea dublului înecat şi ticălos este proiectată într-o viziune apocalitică şi revelează supliciul impus de travaliul creator: „Îl ţin de mînă pe înecat, să nu trişeze, să nu / se rostogolească / pe coasta abruptă. Fluturii îmi mănîncă faţa. / Mai multe insecte îmi mănîncă faţa. / Sînt foarte / frumos. // Apele bulbucate pleoscăie din buze. / Bolta cerească pleoscăie din buze. / Dumnezeu clatină amarnic păcatele. / E prăpăd / şi purpură. / Înecatul pe care îl ţin de mînă e un ticălos." (Eu şi înecatul – Poemul care nu poate fi înţeles).

Poemul pedagogic, repune în scenă ipostaza sacrificială a sinelui cu traumele şi reverberaţiile ei thanatice: "Trupul iubitei e ţeapăn/ şi secretă un exces de exactitate,/ de parcă celulele i s-au aliniat şiruri-şiruri sub piele/ şi au împietrit în poziţie de drepţi. Încît sare din pat/ (din aşternutul mototolit şi nu tocmai curat)/ şi se înşurubează în perete şi se înşurubează ca un burghiu în uşă/ şi sînii îi atîrnă neputincioşi pe planşeul lucios de beton.// Atunci e curată tîmpenie să vorbeşti despre misterele creaţiei,/ după cum curată tîmpenie este şi să bei în continuare// Dar, iată ce poţi face: ghemuit în colţul camerei pipăie-ţi cu disperare corpul/ cu ochii holbaţi la sfîrcurile mici şi cenuşii ca două sigilii ale morţii" (Poem pedagogic – Poemul care nu poate fi înţeles).

Convorbiri cu diavolul prezintă, într-un scenariu dramatic colosal, proiectul soteriologic al eului, transcriind dinamica antinomică a spectrelor interiorităţii ca spectacol tragic al înstrăinării. Feţele vizionare se multiplică şi se obiectivează în instanţe lirice duale, dar consubstanţiale, care îşi dispută supremaţia şi autenticitatea în fiinţa poetului: beţivul, „Străinul despre care se vorbeşte cu iubire", „Străinul despre care se vorbeşte cu dispreţ", Tiresias-Orbul, nebunul, Orfeu, Iisus, Ulise, demonul etc. Vocea apolinică a poetului fuzionează cu cea dionisacă, raţiunea cu fantezia, realul cu imaginarul, imaginile lumii cu lumea însăşi, dar demonia rămâne singura posibilitate de salvare a eului, singura cale de întoarcere "acasă" din această odisee ontologică, unica modalitate de recuperare a propriei identităţi şi de reconciliere cu sine însuşi: *"Bucuriile tale din lacul de gheaţă, împreunarea cu dobitoacele / şi că ai purtat părul morţilor – toate le-am scris aici. / O, Ebriesa, Ebriesa, în posteritatea neguroasă/ se pregăteşte un cîntec care o să-ţi mănînce capul. / Dar şi acela e scris aici. // Crede-mă, albinuţele astea ca rugina sînt fiinţe spirituale, / nu auzi cum pocnesc ca dopurile cînd intră şi ies din zidul de fier? / Ca şi copita despicată sînt cuvintele ce limba ta le despică: / partea mustoasă, pentru rostit, ducă-se in intelectu! / partea rece, metalică, e scrisă aici. // O, Ebriesa, Ebriesa, Domnul a chemat deja îngerul şi i-a ras părul capului, / cu mîna Lui a scris Cifrul, părul deja a crescut şi el se apropie tîrîndu-se prin hăţişuri. / Aici va veni, aici îl vom rade din nou şi pe ţeasta lui rozalie, aplecîndu-ne, vom citi... / Atunci,*

nesfîrşitul tunel de buze din spatele buzelor tale/ îşi va înceta bolborositul. Şi cu distincţie va rosti numele Morţii" (Convorbiri cu diavolul – Poemul care nu poate fi înţeles) .

În Cartea Alcool reapare viziunea aceluiaşi sine mort proiectat dincolo de cadrele realităţii, în regimul nocturn al unui coşmar lugubru: *"Mie în somn mi-au îngheţat mîinile, / pentru că în somn e foarte frig. / M-au trezit şi mi le-au tăiat. / Dormi, puiul mamii , dormi ! // Mie în somn mi-au îngheţat picioarele, / Pentru că în somn e foarte frig. / M-au trezit şi mi le-au tăiat. / Dormi, puiul mamii, dormi ! // Mie în somn mi-a îngheţat inima, / pentru că în somn e foarte frig. / M-au trezit şi mi-au tăiat-o. // Dormi, puiul mamii, dormi ! // Acum sunt mort. / Eu nu voi mai dormi niciodată. // Dormi, puiul mamii, dormi !"* (*Cîntec de leagăn* – Cartea Alcool).

Atunci când subiectul liric poartă însemnele demonizatului-nebun, el pierde orice control al măştilor şi asistă neputincios la multiplicarea lor haotică, devenind un uriaş reflector al lumii fără nicio identitate sau un simulacru de fiinţă. „Imaginea sa decupată" în cadrele realităţii banale reprezintă, în text, o metaforă pentru conştiinţa poetică care captează şi asimilează ontologicul în fiinţa sa, conferind subiectului creator identitatea unei holograme, a unui puzzle uriaş al realităţii. Filtrarea metaforică este dublă în text: pe de o parte, are loc substituirea identităţii reale *(„Stăteam la masă aşteptând chelnerul"*) cu identitatea poetică („imaginea noastră s-a decupat"), pe de altă parte, are loc o idealizare a realităţii în fiinţa poetică: „*Când, imaginea noastră s-a decupat în peretele dinspre stradă, / Ca şi cum, chiar atunci, urgent, ar fi vrut să ne vadă / o privire ce nu suportă refuzul, ca şi cum / un copil ne-ar fi tăiat conturul cu un fierăstrău mic de traforaj /într-o bucată de scândură. /Apoi, imaginea noastră s-a decupat / În autobuzul care tocmai trecea, / ţinându-l pe loc preţ de un minut / până a trecut prin el. / Apoi imaginea noastră a perforat clădirea de peste drum, / trecând prin dulapuri şi scaune / prin copii şi gospodine. / Imaginea noastră stând la masă în aşteptarea chelnerului / a trecut ca un tunel prin munţii din zare / şi a perforat aerul sărat de deasupra mării / şi un vapor turcesc şi un peşte. / Şi imaginea noastră a perforat ca un tunel de sticlă /pustiul. / Şi mama a simţit o împunsătură în piept, / când imaginea noastră stând la masă aşteptând chelnerul / a trecut prin ea / şi câinele nostru a lătrat, /şi cocoşul pe gard a cântat, / perforat. / Şi, încet, anevoie, imaginea noastră a decupat iar oraşul / şi peretele opus al cârciumii şi imaginea noastră /s-a năpustit asupra noastră" (Tunelul* – Cartea Alcool). Aceleaşi proliferări ale imaginilor realităţii asociate cu imperativul resurecţional al interiorităţii poetice apar şi în poemul *Constituirea realului prin uitare*: *„Tot ce am uitat molozul, zgura, resturile/ constituie într-adevăr realitatea. / Lucruri şi fapte pe care dinţii nu le-au putut roade, / cuţitele nu le-au putut înjumătăţi, din aceste/ produse ale uitării/ pe care gheare obosite le scot mereu din baia/ de acid a memoriei/ şi le aruncă cu scârbă afară, numai din acestea/ se poate construi cu adevărat o lume nouă"* (Constituirea realului prin uitare – Poemul care nu poate fi înţeles).

Pe parcursul acestei „deveniri" a sinelui, subiectul liric încearcă o permanentă repliere în sine, inoperantă, de multe ori, în cazul căutătorului de absolut."Izgonit" din poezie, eul poetic se recalibrează mereu, "înalţarea la cer" realizându-se sub auspiciile unor imagini care câştigă "o detentă simbolică şi vizionară" (I. Boldea*):"He, he mîine dimineaţă voi prinde un cîine roşcat de un / picior şi rotindu-l deasupra capului ca/ pe o elice / cu adevărat o să mă înalţ la cer. / Iată ce am ştiut dintotdeauna: cei care îşi mărturisesc puterea / o fac prin mirosul de animal sterp. / Iată ce am învăţat: încă fiind copil se prevăzuse că trebuie/ să*

trăiesc o întîmplare. / Apoi în şcoala primară literele înfloreau pe hîrtie la fel cu / micile pete de rujeolă/ animale mici, jucăuşe schimbîndu-şi culoarea pe faţa colegului / de bancă. / «Vara aceasta am fost la oraş unde am avut posibilitatea de / a mă plimba foarte mult / cu scopul de a respecta regulile de circulaţie. O, cu cîtă/ emoţie/ traversam străzile în conformitate cu indicaţiile/ semaforului...» / Ay, trup al meu astfel stai tu în lume ca o fiertură colorată / clocotind într-o căldare de preţ!/ Şi tocmai acum raţiunea mea sîngerează peste singura mea/ reprezentare despre liniştea sufletească:/ un soldat cu părul alb pieptănîndu-se în ferestrele mici şi/ blînde ale băii comunale./ He, he mîine dimineaţă voi prinde un cîine roşcat de un/ picior şi rotindu-l deasupra capului ca/pe o elice/ cu adevărat o să mă înalţ la cer".

Prizonier între arcadele derizoriului ontologic din care orice urmă de sacralitate s-a retras şi către care toate semnele transcendenţei s-a închis, încarcerat în cronopul infernal al realităţii cotidiene, poetul mărturiseşte constant starea de criză, revelaţiile sale de damnat, dar, prin călătoriile fantaste sau groteşti ale sufletului şi prin tentaţia permanentă a absolutului, el participă, de fapt, la reconstrucţia ideală (în Idee, în semnul poetic) a realităţii, la resurecţia ei în plan poetic, pentru a deveni **el însuşi o epifanie a demiurgului**, un geometru al **lumilor şi revelaţiilor poetice**[4], nu numai un simplu receptacol al sacrului. „Resurecţia fiinţei prin translaţia în domeniul atât de impalpabil al fantasmelor poeticităţii" (I. Boldea) coincide cu asumarea condiţiei de fiinţă negativă, în sens hegelian, care nu acceptă lumea aşa cum i se dă - „a fost demult./ Şi o singură dată" (Facerea lumii – Cartea Alcool) peste care guvernează în tăcere Zeul – *"Trebuie tată să rămâi între lucrurile utile"* (*Autoportret la tinereţe* – Cartea de iarnă) –, ci îşi construieşte el propria lume adecvată finalităţilor sale spirituale, o lume în care salvarea devine posibilă numai prin „locuirea poetică".

B) Această lume se construieşte în lirica lui I. Mureşan cu o pregnaţă ieşită din comun. Ea revelează un alt nivel al vizionarismul său poetic, fiind locul de "întrupare" a revelaţiilor poetice, a reprezentărilor transcendentului care se referă, de cele mai multe ori, la actul poetic şi/sau la constituenţii săi esenţiali, circumscriind veritabile scenarii gnoseologice, escatologice şi/sau soteriologice sub regimul autoritar al imaginaţiei.

În continuare, vom explora, spre ilustrare, câteva texte semnificative în ceea ce priveşte relaţia eului poetic cu proiecţiile sale vizionare. Statutul viziunii produse depinde de ipostaza pe care şi-o asumă fiinţa lirică care proiectează revelaţiile interiorităţii.

B) 1. Pentru început, vom surprinde câteva aspecte vizionare disparate, secvenţiale decelate din relaţia eului poetic pasiv cu viziunile proiectate în text.În eşantionul de texte incluse în această categorie se resimte influenţa, chiar dacă uneori diminuată, obscurizată, a

[4] Exegeza lui I. Boldea (2008: 142) este edificatoare în acest sens, criticul transcriind condensat „revelaţiile imaginarului" lui I. Mureşan: *„De altfel, scriitura sa nu este nimic altceva, cum s-a şi observat, decât o neîncetată glisare între spaţiul poemului şi spaţiul realităţii, între gestica liminară a cotidianului şi ritualul elevaţiei metafizice, între automatismul vieţuirii şi revelaţiile imaginarului. Nu puţine poeme ale lui Ion Mureşan sugerează resurecţia fiinţei prin translaţia în domeniul atât de impalpabil al fantasmelor poeticităţii, revelându-se ca tot atâtea tentative de asumare a propriului destin prin intermediul imersiunii în labirintul traumelor proprii, al angoaselor şi extazelor cotidiene. În acelaşi timp, textele lui Ion Mureşan conţin, într-o măsură importantă, reflexe şi reprezentări sublimate ale propriei existenţe, după cum se constituie şi în adevărate comentarii en abîme ale structurării modelelor discursive.(...) Poet al angoaselor de fiecare zi şi al reveriei autoscopice crepusculare, al extazului rescrierii lumii în cuvinte eliberate de orice umbră de retorism, al unei realităţi dezafectate, dar şi al elanului metafizic spre originaritatea lumii, Ion Mureşan e un reprezentant exemplar al neoexpresionismului în literatura română."*

expresionismului de factură blagiană – situat, la rândul său în descendența expresionismului german idealizat, „platonician", reprezentat de George Trakl şi R. Maria Rilke –, prin faptul că se postulează existența unui fundament metafizic în spatele realității sau în miezul ei, înspre care poetul tinde. La acest nivel, subiectul liric înregistrează riguros viziunile şi/sau revelațiile sale şi transcrie fidel ceva situat dincolo de sine şi de lume, „un altceva" în forme atenuate sau maximale – un mister, o taină, un necunoscut, un neînțeles, un nenumit, un aspect straniu al existenței – prezent, de altfel, frecvent în formulele lirice expresioniste germane[5] de orientare spiritualistă care au supralicitat dimensiunea metafizică a creației artistice.

Cartea de iarnă este volumul de debut care pune în scenă nucleul vizionar, articulat, deocamdată, fragil şi orchestrat retoric. Poeziile înscrise în volumul de debut circumscriu, mai degrabă, o atmosferă apocaliptică, însă în laboratorul poetic, viziunile escatologice şi/sau soteriologice se articulează timid, oarecum neverosimil, fără a atinge coerența, densitatea şi tensiunea presupusă de asumarea totală a vocației metafizic-vizionare[6].

Prin referințele la textele sacre pe care le conține, poemul *Care cu trestie dulce* circumscrie cadrele unui scenariu al Învierii pe care umanitatea se pregăteşte să-l celebreze, dar care este precedat de ritualuri sacrificiale esoterice, inserțiile thanatice fiind o constantă a formulei poetice adoptate de I. Mureşan*: „Atunci copilul aude Meşterul / zămislind lyra lîngă Marea Roşie / un roşu cîntec adastă în vizuina dihorilor. // În amurg Meşterul purtat pe targă verde / prin munții sticloşi ci păunul / stă în mijlocul negustorilor de vite învățându-i: / /«Poemul să mai aştepte patruzeci de zile…» // Departe locuitorii deşertului înjunghie oile/ aprind carele cu trestie dulce sub bolți de mahon. // Acolo nimeni nu presimte moartea păunului/(numai sămînța animalelor curate se-nvolbură)" (Care cu trestie dulce* – Cartea de iarnă). Imaginile poetice care se acumulează în text converg către crearea unui cronotop mitic al căror protagonişti, copilul, păunul şi Maestrul, participă la un ritual inițiatic. Planul de referință vizionar se constituie, în ciuda eterogenității elementelor care aparțin atât tradiției textologice creştine, cât şi celei precreştine, însă este dinamitat din interior de ideea că cele două figuri mitologice sunt asimilate metaforic cu două ipostaze diferite ale aceluiaşi subiect creator fascinat de Idee, poezia nefiind altceva decât o artă poetică transpusă în imagini mitologice pe care poetul le resemantizează în vederea unei finalități artistice. Poetul se deconspiră prin vocea personajului mitologic, păunul, care afirmă: „*«Poemul să mai aştepte patruzeci de zile…»".*

Păunul[7] – simbol solar al forței, al frumuseții şi al puterii de transfigurare, al nemuririi, dar şi al infatuării – reprezintă ipostaza sacrificială a poetului, iar Maestrul cu figura sa

[5] Se pot aminti aici câteva nume ilustre ale expresionismului german, cum ar fi: George Trakl, Ernst Stadler, Georg Heym, Gottfried Benn, R. Maria Rilke etc. care au ilustrat fenomenul expresionist în forme şi direcții sensibil diferite, confirmând ideea complexității extreme şi a diversității sale în spațiul cultural german.

[6] Vezi, în acest sens, studiul Georgetei Moarcăş intitulat *Expresionişti după expresionism: Ion Mureşan,* inclus în volumul *Ion Mureşan: Poetul for ever (2008), coordonat de I. Boldea, în care autoarea întreprinde o analiză de profunzime a elementelor neoexpresioniste reperabile în volumul de debut al poetului din unghiul mai larg al expresionismului german canonic recuperat în diverse forme şi direcții de manifestare de tradiția literară a poeților români modenişti şi contemporani.*

[7] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis, 1993; I. Evseev, *Dicționar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 1994.

hibridă, ambiguă – Orfeu şi Isus, în acelaşi timp – întruchipează cea de-a doua ipostază orfică, spirituală a acestuia. El traversează, prin actul poetic, barierele vizibilului pentru a zămisli Poezia şi renaşte prin „mântuirea" realului de condiția sa derizorie, prin sublimarea lui poetică. Copilul semnifică omul din poet, în ipostaza lui inocentă, naivă, neofitul care asistă la geneza lumilor poetice ce poartă însemnele sacrului, după cum indică şi versul: „*«Poemul să mai aştepte patruzeci de zile…»"*. Triada de imagini care configurează profilul poetului, tinde către o semantică unitară şi sugerează condiția dual㠹 a acestuia: demiurg şi demon, călău şi victimă, privilegiat şi damnat care împărtăşeşte o existență suplicială pentru a-şi împlini menirea, conştient că soarta sa este pecetluită de la început.

Aceeaşi percepție subtilă, suprasensibilă a poetului care are revelația Poeziei apare şi în poemul *Trecea lumina peste verdele fals.* Cronotopul simbolic, difuz, nespecificat, atemporalizat şi aspațializat – *"Acolo era locul de pândă", „De acolo a văzut ca un abur subțire timpul care tocmai trecea / Şi tribul de vulpi murind în ziua eclipsei", „spre apus", „În ierburi îndepărtate trecea lumina peste verdele fals."* – circumscrie orizontul ontologic transgresiv al unei ființe înstrăinate, dar vizionare. De altfel, înstrăinarea de derizoriul existențial şi sacrificiul par a fi, în unele dintre poemele lui I. Mureşan, nişte condiții necesare asumării vocației vizionare. Imaginea poetului-nebun care participă la acelaşi ritual orfic este reiterată şi aici: *„Deodată țipăt întâmplându-se spre apus / Venea iubita lui cea uitată printre numele cailor / Cea cu subsuorile înrobite în mireasmă de flaut… / În ierburi îndepărtate trecea lumina peste verdele fals."* Epifania „iubitei" uitate, a poeziei, – precedată de „un țipăt", înțeles ca semn nonpoetic, ca marcă a dizgrației existențiale sau ca semn al supliciului implicat de actul creator –, se produce sub auspiciile faste ale armoniei desăvârşite. Ea este însă o apariție diafană care nu provoacă mari revelații sau interogații ființei poetice. Transgresarea aparențelor fenomenalului este sugerată prin sintagma „peste verdele fals" al căror vehicol este lumina ce poartă sugestia unei imagistici transcendente.

Extrem de sugestivă în poem este simbolistica căldurii excesive care determină eliberarea spiritului de materie – *„Era cald şi copiii îşi dezbrăcau sufletele în iarbă"* – şi a „apei negre", fluid care are capacitatea de a anihila tentaculele realității – sugerate prin comparația *„trupul femeilor moale ca o limbă de bivol"* –, chemările viului, de a steriliza şi mineraliza impuritățile realului, de a distruge frumosul natural, pentru a facilita saltul vizionar. Ea are, prin urmare, funcție thanatică. „Apa neagră" captează însă, pentru poeți, pe lângă simbolistica thanatică, şi o funcție resurecțională, deoarece trezeşte puterile creator-vizionare, determină inserția functorului imaginativ, catalizează transfigurarea şi facilitează epifania „iubitei" aşteptate: *„În vase de bostan bărbații aduceau o apă neagră / Semn al legii anotimpului prielnică spre hotare"*. Putem afirma că ea este un dublu material, un corespondent timpuriu al „forței negre" din volumul Cartea Alcool. Ambele imagini demostrează convergența simbolurilor poetice în cele trei volume, coerența şi unitatea edificiului poetic.

Cântec de iarnă se înscrie în acelaşi registru metafizico-funerar în care „enigma escatologică" (G. Perian) îl are ca protagonist pe subiectul creator în ipostaza unui „diavolul blând", alături de copilul mut. Impresionante sunt, în nervura textului, peisajul apocaliptic şi imaginea „diavolului blând" a cărui apariție trimite la figura legendarului Orfeu, cântărețul din liră care potoleşte stihiile, farmecă plante, animale, oameni şi zei prin forța magică a muzicii, dar care, asemenea „diavolului blând", nu este capabil să anihileze răul.

Scenariul escatologic sugerat prin imageria versurilor *„căruțelor lungi de os”* care *„se-nșiră/Prin coridoare vinete-n pământ”, „lampa neagră stinsă în mâna dreaptă”* (a copilului) și *„Bărbații înalți care-au trecut pe drum /Lovind cu pietre în porți?”* conturează încă din strofa întâi a poemului acel plan referențial intern în care instituie viziunea unei lumi aflate în disoluție fundamentală, însă coerența imaginilor nu se menține până la finalul textului, iar viziunea pierde din intensitate, nu se desfășoară, ci se diluează. În mijlocul lumii care se neantizează, ființa lirică rămâne pasivă și oarecum neutră. Deși i se revelează semnele, conștiința sa nu se zguduie din temelii, dimpotrivă eul rămâne impersonal, prea puțin receptiv la fiorul metafizic. Poate doar plânsul pe lră și țipetele din cuvinte – semne, și ele, ale neputinței și alienării –, stau mărturie pentru participarea sa la drama cosmică. În absența unor profunde seisme ale conștiinței care ar cristaliza vizionarismul său, subiectul doar prevestește neputincios apocalipsa „plângând pe lyră”, incapabil să oprească angrenajul care catalizează sfârșitul și conduce inevitabil la disoluția universului*: „E semn căruțe lungi de os se-nșiră /Prin coridoare vinete-n pământ”.*

Prefigurând tonul oracular al **Cărții de iarnă**, poezia *Glasul* este poemul care deschide volumul și care afirmă ruptura dintre experiență și limbaj, dintre realitate și semnificarea ei, dintre dintre lume și scriitură, ceea ce are drept consecință separația între subiect și obiect. Poemul debutează cu o viziune stranie, halucinantă a unei entități fraterne eului liric (*”sora”*) a cărei origine și apariție rămâne incertă, deși poartă însemnele unei regalități funebre *(”Trecea glasul surorii singur prin încăperi. /Acest tron întunecat în mijlocul plantației”)*. Cine este această entitate al cărei glas răzbate solitar prin încăperile ființei? Aceasta e, probabil, poezia, *„sora”* poetului, care își caută, prin odăile goale ale ființei poetice, un habitat. Imaginea ține, mai degrabă, de figurația mitologică, de aparițiile halucinante care mărturisesc despre intruziunea sacrului în profan, “*glasul surorii”* este o emanație subtilă, eterată a unei lumi care se deschide către conștiința eului creator ce nu are încă forța și centralitatea necesară pentru a-o întrupa. Versul al doilea denunță starea și situarea poetului în proximitatea realului a cărui voluptate îl confiscă în detrimentul rostirii poetice: „*Nu vorbesc în numele voluptății dar lucrurile le ating / cum coapse de femeie aș atinge.”* În contrapondere cu imaginea poetului deposedat de puteri vizionare – „*iar poetul e ca un iaz vânăt toamna / puterea lui e departe de el”* –, se construiește în text, metafora simbolică a semnului poetic, Glasul, care nu e gol (e doar singur!); el nu e contaminat de voluptatea realului, nu e redus la referința sa nonpoetică, ci e ilimitat, esențializat ca model al tuturor existențelor posibile, cristalizat într-o posibilitate a tuturor existențelor: „*Trecea glasul surorii singur prin încăperi.”* Întruparea semnului în ființa poetică și actualizarea potențelor sale creatoare este posibilă doar prin renunțarea la „carnația” sa concretă, prin suspendarea referențialității sale externe și orientarea semnului spre articularea unui câmp referențial intern; accesul la semnul poetic este posibil doar prin renunțarea la referențialitate sa externă și prin proiecția unei viziuni autoreferențiale și transsemnificative în procesul creator, după ce, în prealabil, semnul lingvistic a asimilat toate domeniile, toate frontierele realului.

Conștient de ideea că nu va fi cruțat de „locuirea poetică”, subiectul creator are certitudinea că, asemeni celorlalți care îi împărtășesc condiția, va avea asupra realității „*viziunea unei păsări / deasupra a mari grămezi de fructe*”, că se va putea debarasa de derizoriul existențial, de reziduurile ontologice pentru a accede la Poezia-Idee: „*Căci nu vom fi cruțați / în curând vom avea viziunea unei păsări / deasupra a mari grămezi de fructe”.*

Până atunci însă, poetul îşi denunţă eşecul şi, absent, părăsit de sine însuşi, îşi defineşte condiţia diminuată, precară – *„e ca un iaz vânăt toamna / puterea lui e departe de el”* – a celui pentru care *„tronul”* rămâne o himeră întunecată şi, deocamdată, intangibilă în mijlocul *„plantaţiei”*, superbă metaforă a lumilor poetice, a omniprezenţei şi omnipotenţei Poeziei.

B) 2. A doua categorie de elemente care definesc sensibilitatea metafizică a poetului Ion Mureşan poate fi reperată la un nivel mai profund, în dinamica internă a viziunilor poetice proiectate de eul poetic ce îşi asumă activ, conştient condiţia vizionară. El instituie spectrele interiorităţii modelate de logosul poetic. În aceste poeme se declanşează, ab initio, saltul într-un plan ontologic secund, situat în dizanalogie radicală datele realului. Viziunile proiectate se desfăşoară aici larg, simfonic, invadează întreg poemul şi au caracter globalizant, totalizator.

Câteva dintre poemele incluse în cele trei volume ale poetului proiectează, încă din primul vers, un asemenea plan vizionar, construind adevărate scenarii gnoseologice, escatologice şi/sau soteriologice asupra lumii.

Eşantionul de poeme pe care vom face, în acest caz, investigaţia poartă amprenta *expresionismului de sorginte bacoviană* – dezvoltat in linia ilustrată de Gottfried Benn a expresionismului *„primitiv”, „nihilist”* – care punctează criza, conştiinţa sfârşitului, ruptura, mutilarea, alienarea, neantizarea, infernalul, teroarea existenţială, răul metafizic, transcendenţa goală, apocalipsa, salvarea imposibilă etc. Triada subiect-sine însuşi, subiect-lume, subiect-divinitate este marcată negativ, pentru că la toate nivelele antinomiile sunt radicale şi ireconciliabile, vizionarismul poetic fiind unul întors[8]. Medierea acestor opoziţii fundamentale este posibilă doar prin actul creator al cărui demiurg e poetul, prin proiecţia lor în logosul poetic. Travaliul poeziei de a capta frumosul din cele două dimensiuni material şi spiritual / sensibil şi suprasensibil traduce supliciul fiinţei poetice.Toate formele existenţei se zbat să capete un nume prin limbaj în încercarea lor de a fiinţa[9]. Fiinţarea e în limbaj, în *limba poetului*: ”*Îngerul vorbeşte în mine cu voce de broască şi cu voce de pasăre, vai, cum voi*

[8] În volumul *Al doilea top* (2004), Al. Cistelecan reliefează mutaţia care s-a produs în paradigma expresionistă ilustrată de poeţii români postbelici, afirmând că neoexpresionismul acestora *„este hrănit aproape exclusiv de spasmele imprecise ale fiinţei, de un sentiment al atrocităţii imediate şi al alienării ireversibile”* şi că el a pierdut contactul cu transcendenţa. În aceeaşi linie de gândire se situează şi I. Boldea, care, în volumul *Scriitori români contemporani* (2002:43, 44), remarca, de data aceasta referitor la poezia lui I. Mureşan, cu deosebită penetranţă şi acuretețe: „Starea esenţială a fiinţei pe care o mărturiseşte Ion Mureşan în poemele sale este starea de criză: reculegerea, contemplarea patetică a lumii sunt înlocuite cu un regim al urgenţei care, refuzându-şi iluminarea extatică, se mulţumeşte cu fervoarea profetică, apocaliptică. Poetul percepe contururile lucrurilor cu o acuitate dramatică, pătrunde în interioritatea lor cu o neobosită pasiune a demitizării, reclamându-se de la o abia bănuită nostalgie a paradisului ce alimentează viziunile sale cu energiile vagi ale unui profetism al căderii. Prăbuşirea, declinul, agonia, crepusculul – sunt stări tipice pentru un univers damnat, lipsit de coerenţa sensurilor, stihial şi dezagregant, din care orice urmă de sacralitate s-a retras (...). Poetica dizgraţiei existenţiale pe care şi-o asumă Ion Mureşan are aroma unei magii perceptive: iluminarea poetică se produce prin spasm şi fractură, într-o extraordinară tensiune existenţială şi scripturală iar imaginea cea mai relevantă pentru naşterea viziunii poetice este ecorşeul, sfâşierea, descărnarea. (...) Percepţia tragică, viziunea apocaliptică, proiecţia terifiantă asupra lumii sunt învestite cu literaritate printr-o expresie pregnantă, eliberată de marasmul utopic, închipuind un hotărât paroxism semantic. Poetul resimte cu dureroasă acuitate presiunea oricărei convenţii, împotrivirea tiparului la explozia fluxului vital şi falsitatea oricărei norme prestabilite. În această oroare faţă de fals, idilizare ori idealizare îşi află sursele dinamismul verbului lui Ion Mureşan, directeţea notaţiei acute, percepţia nudă, detaşată, prin care poetul înregistrează convulsiile realului. Distorsionat precum însăşi realitatea, textul poetic îşi arogă, în deplin regim al lucidităţii, funcţia de stenogramă lirică a unei lumi fragmentate, minate de spectrul dezagregării, al disoluţiei. *Vizionarismul este, în poezia lui Ion Mureşan, învestit cu semn negativ, este unul întors. Poetul percepe lumea nu sub semnul beatitudinii şi transfigurării, ci, dimpotrivă, prin filtrul unei fervori dezabuzate, lipsite de orice avânt spiritual (subl. n.)”.*

[9] Vasile Frăteanu, *Tratat de metafizică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p. 177-265.

îndrăzni eu oare să-mi ridic limba/printre buruieni..."(*Între draperiile experienței* – Poemul care nu poate fi înțeles).

În *addenda Cărții de iarnă* apare *Izgonirea din poezie*[10], în care poetul își denunță singura prejudecată: realitatea. În aspectele sale prozaice, banale, realul trăit nu are o valoare în sine. El trebuie filtrat prin conștiința poetică pentru a dobândi o semnificație autentică. Fără proiecția în logosul poetic el se reduce la o mecanică sordidă și nu poate fi dominat.

Menirea poetului este aceea de a-l sublima în retorta viziunilor poetice. Poetul intervine pentru a capta realul în ordinea altei realități, pentru a-l transfigura într-o realitate secundă, ideală. Ordinea acestei realități ideale este diferită de ordinea realului. Ea se instituie după o altă logică decât logica concretă și are la bază rațiuni care contravin rațiunii înseși. Finalitatea actului poetic este aceea de a imprima realității o traiectorie pe care ea nu o are, de a-i configura o identitate pe care anterior nu o avea: *„Nu am decât o singură prejudecată - realitatea, / la fel cu / Democrit materialistul cel care și-a scos ochii / pentru a nu-l stânjeni în cercetările sale făcute cu ochii / minții, dar mi-e dat mie să văd cum galbenă și mare ca un stârv de / oaie urechea omenirii pluteşte pe apele unei mlaştini printre albe stânci de calcar și foșnitoare / pâlcuri de trestii. / Zadarnic noapte de noapte cu auzul înfipt în urechi ca un / baston pentru orbi pipăi crăpăturile memoriei, căci nici măcar un șobolan nu iese și nici măcar / un șoarece / de câmp și nici gândacul de bucătărie, răzbate numai vocea mea din care cuvântul se înalță ca / șarpele din ou și se repede la / lucrul denumit și-l umple de bube și semnificații. — / Ay, propoziții, propoziții, întunecate smârcuri în capul / omului! (Hi, hi, râde / Psyche al meu, hi, hi, sunt vremuri în care / ochii și ciuma aduc aceleași foloase, după cum când toate se pot spune cu / voce tare nimeni nu-și mai alege cuvintele!)"* (*Izgonirea din poezie* – Cartea de iarnă).

Devenit gângav, poetul nu mai aude decât *„gâlgâitul de conductă spartă al gurii mele și grumazul cum / flutură în urmă ca o mânecă goală pe când la capătul ei capul mi se lățește asemeni unei / palme pocnind pe luciul unei pietre"*. Pentru a se salva de la drama imposibilității rostirii poetice și pentru a-și împlini condiția de creator și menirea poetică, el împrumută, în finalul poemului, cum procedează, de altfel, și în alte poeme ulterioare, chipul ființei schizoide și delirante care își pune masca *nebuniei*: *"Iată, mă întorc la casa mea și aud sub fereastră chicotind / prorocii. / Scurt și subțire ca domnișoarele. / Pândesc și chicotesc. / La masa mea de lucru șade nebunia. Își ridică ochii galbeni / dintre poemele mele: /— Nu vă supărați, stau și eu la masa dumneavoastră, / consum ce consum și plec! / Zâmbește melancolic. / Zgârie scaunul cu unghia. / Acum vreau să strig în gura cuiva fie și în gura surdului mut"* (*Izgonirea din poezie* – Cartea de iarnă).

Necesitatea rostirii poetice devine imperativă, întrucât printre degetele aburinde se ivesc "luminile" creatoare, iar eul se declară fascinat de scriitură: *"Văd lumini printre aburii mâinilor: a venit vremea să strig / și eu pe sub burțile simbolurilor. La fel cum în copilărie mama mi-a făcut o ureche din cârpe, / m-a mângâiat și mi-a zis: — / Ia-o și strigă în ea până o faci ferfeniță!"* (*Izgonirea din poezie* – Cartea de iarnă).

[10] În *Istoria critică a literaturii române* (2008:1328), N. Manolescu remarcă apariția unui poem memorabil în volumul de debut al autorului, și anume *Izgonirea din poezie*, despre care afirmă: *„Poemul este documentul liric extraordinar al neputinței de a scrie. Cineva sau ceva îl izgonește pe Mureșan din poezie, care trăiește, ca altădată Rimbaud, un sentiment de teribilă inutilitate. Poate doar Labiș și Dinescu, dintre poeții contemporani, să fi stat în aceeași măsură ca Mureșan sub semnul poetului Iluminărilor."*

Purtând amprenta primitivității, a elementarului, al căror însemn primordial e "unghia" care zgârie scaunul, poezia devine "strigăt", se scrie acum cu realitatea însăşi, cu fibra cea mai intimă a ființei poetice care nu s-a separat încă de matricea ei naturală, căci poartă însemnele instinctivității.

Secătuit de energie creatoare, de forța de a institui lumi şi de a aduce lumile în ființă, semnul poetic devine steril. Sterilitatea semnului are drept consecință substituirea lui cu semne nonpoetice (estetica urâtului), selectate din sfera biologicului, fiziologicului, senzorialului, a realității elementare. Se produce, astfel, o schimbare de perspectică în actul scriiturii, poetul se debarasează de semnul poetic consacrat şi, pentru a depăşi drama sterilității, accesează semnele "minimale" ale realității, ale derizoriului existențial, ale unei biologii şi visceralități spasmotice, în lumina cărora poemul devine o imensă suprafață absorbantă, dar de grad secund, a ontologicului pur. Cu aceste semne nonpoetice, reorganizate şi revitalizate sub imperiul imaginației, datele realului infernal sunt transmutate în ordinea unei alte realități, poezia. Această realitate ideală se instituie pe măsură ce viziunile poetice supralicitează semnele nonpoetice. Mai mult decât atât, ea atribuie şi datelor realității concrete o nouă perspectivă şi o semnficație mai profundă, pentru că îi asociază o latură obscură[11], ideală, transcendentă.

Perenitatea şi vizionarismul semnului poetic sunt substituite cu efemeritatea semnului existențial care, sub regimul viziunii, se deschide către transcendență. Actul poetic devine "un delir existențial" care îi conferă creatorului iluzia sau şansa salvării. Vizionarismul se manifestă acum în cadrele derizoriului ontologic: *"Ay nici lucrările zeilor nu-s atât de superbe ca o mare / cultură în declin / formele perverse şi hermafrodite se înmulțesc asemeni celulei / canceroase / pe care iarna la gura sobei o poți urmări în plină perioadă / derut / trăind chiar desfătări senzuale în fața microscopului.Câtă migală câtă migală-exclam-şi cu buzele umede / îmi sărut moartea pe botişor/sânt singur repede mă ascund într-o piele de cal şi mă urc / în fereastră / cei care trec văd într-o fereastră o piele de cal singură / în sfârşit îmi mai spun dovedesc / sentimente mai blânde față / de propria-mi nebunie. / Descriu lupta mea cu imaginea / câinelui: dinții scrâşnesc în hârtia fotografică / ah, am reuşit să-i muşc o ureche. Mama şi / tata s-au urcat / în podul casei / pentru a urmări lupta. Glorie glorie strigă şi plâng fericiți. / Ei aud dinții mei scrâşnind în hârtia fotografică. Deschid / gura şi le arăt / semnul puterii mele: un firicel de sânge amestecat în salivă. / Îhî, dragoste pentru natură. Şi-a făcut în / sânge crescătoare / de peşti. / De, dragostea pentru natură nu lasă urme vizibile dar tu ce să mai cauți în copilărie cu aceste picioare / păroase / pojarul varicela urticaria ți-ar da în cel / mai bun caz doar / vagi senzații erotice... / (Înghite-ți vorbele fii respectuos şi întinde-te odată pe / burtă!) /Gura mea e strâmbă gura mea e strâmbă gura mea e strâmbă / -îmi repet-/ pentru ca mâine să cred asta din respect pentru memorie. / Pentru Dumnezeu să*

[11] *"De la poeții expresioniști a deprins Ion Mureşan, nu mai încape îndoială, acest limbaj aluziv, parabolic, deschis spre marile simboluri nedeterminate (...). Se pot relativ uşor observa tensiunea, discrepanța care există aici între violența limbajului de la suprafața poemului şi ambiguitatea, indeterminarea simbolurilor din adâncul lui. Este un poem sarcastic, un refuz tăios al lucrurilor din afară şi al cauzalităților evidente, o contestare aspră a memoriei, o sugestie, în fine, a spaimei de cuvântul proliferant. Câteva imagini vin din literatură. Poetul este orb ca Demodoc la curtea regelui Alcinou sau ca tracul Tamiris pedepsit de Muzele geloase... Ca să vadă cu ochii imaginației, el trebuie să-şi piardă vederea din afară, iar ca să poată comunica esențialul, incomunicabilul, poetul nu trebuie să folosească limbajul transparenței"* (E. Simion).

nu uit a / săruta mâinile domnişoarei Elena / mâini tremurătoare ce par a strânge tot timpul o pasăre de gât. / (Întinde-te odată pe burtă înghite-ţi vorbele şi fii / respectuos!) (Poemul de iarnă –Cartea de iarnă*); „Un exces de exactitate. Trupul iubitei e ţeapăn /şi secretă un exces de exactitate, / de parcă celulele i s-au aliniat şiruri-şiruri sub piele / şi au împietrit în poziţie de drepţi, încât sare din pat / (din aşternutul mototolit şi nu tocmai curat) / şi se înşurubează în perete şi se înşurubează ca un / burghiu în uşă / şi sânii îi atârnă neputincioşi pe planşeul lucios / de beton. / E curată tâmpenie să vorbeşti despre / misterele creaţiei, / după cum curată tâmpenie este şi să bei / în continuare. Dar iată ce poţi face: ghemuit în colţul camerei / pipăie-ţi cu disperare corpul / cu ochii holbaţi la sfârcurile mici şi cenuşii ca două / sigilii ale morţii"* (*Poem pedagogic* – Poemul care nu poate fi înţeles).

De cele mai multe ori, în toate cele trei volume, spectrele interiorităţii sunt proiectate de eul poetic cu privire la viziunile poetice premergătoare actului de creaţie propriu-zis şi care trebuie întrupate în limbaj. Iată o viziunea poetului asupra poeziei : „o înaltă şi pustie clădire / Coborând din ceruri". Ea pare o întrupare hieratică, zveltă a perfecţiunii, dar este pustie şi emerge epifanic dintr-un alt orizont ontologic pentru a " coboarî în piaţă". Eul îi presimte natura ideală: "o vedenie" care *trece „peste gramatică .../ Şi încâlceşte părţile de vorbire"*. Cu toate că poetul se simte inspirat – *„Începe ca o foarte bruscă surzenie, / Începe ca o foarte bruscă trezire"* –, că se lasă fascinat de această "vedenie", el îşi mărturiseşte, în cele din urmă, neputinţa de a transpune viziunea în limbaj – *"Cuvintele tale sunt vinete noduri, / Gura, un negru clopot de carne"*, de a o aduce în fiinţă, rămânând mereu un proscris, *"o paiaţă / Făcută din cârpe şi gumă"*. Izgonit din citadela viziunii pe care o are şi care îi devine intangibilă, poetul se sacrifică, imaginea paiaţei ca dublu obiectual al său sugerând tocmai supliciul implicat de actul creator.

În *Poemul de vară* din cel de-al doilea volum al poetului se proiectează imaginea unui univers desacralizat: "*Şapte capete însângerate ies din valuri/ deasupra mării, pe rând, scuipă nisipul şi sângele / din gură. / Tam-taram, sunt cele şapte sobe ruginite aruncate / la marginea lanului de porumb, / tăblărie în care toată noaptea ai bătut cu pumnii şi / ai mormâit, tam-taram. / Sunt cei şapte sâni ai beznei. Sunt cei şapte câini / lângă care ai dormit / epuizat de experienţele vieţii. (...) / „Il fait froid!". El face bine şi frig. Privirea doarme /în ochi încolăcită ca un / şarpe. Limba verde şi despicată iese dintre pleoape / şi atârnă, umedă, tremurătoare, / pe obraz. Doarme privirea în cap, sâsâie şi suieră şi /scoate tot felul de sunete scârboase. / Sunt aşadar cele şapte picioare ale tale pe care / le strâng în braţe. / cele şapte steaguri fluturând peste cei şapte / sâni ai tăi. (...)"* (*Poem de vară* – Poemul care nu poate fi înţeles). În interiorul acestui peisaj apocaliptic se ridică profilul, desacralizat şi el, al Sfântului care doarme lângă stihiile lumii, epuizat de experienţele vieţii, a cărui privire doarme în ochi, asemenea unui şarpe, sâsâie şi şuieră, după ce a luat act de existenţa lumii. Figura Sfântului se impune a fi asociată, şi aici, cu viziunea Poeziei înţeleasă ca formă metafizică de cunoaştere. Însă imaginea ei este degradată, impregnată de derizoriul existenţial la care trimite sacralitatea primitivă, elementară a unor elemente cum ar fi sângele, şarpele, marea, bezna: *„Şapte capete însângerate ies din valuri / deasupra mării", „Sunt cei şapte sâni ai beznei. Sunt cei şapte câini", „Privirea doarme / în ochi încolăcită ca un / şarpe"*. Poezia nu este în stare pură, ea a pierdut statutul şi accesul la sacru, „doarme" şi, ostenită „de experienţele vieţii", sâsâie, suieră, scoate „sunete scârboase", pentru că e contaminată cu reziduuri existenţiale. Ea ispiteşte şi bântuie cu prezenţa ei lividă sufletul chinuit şi revoltat al subiectului creator. Saltul

vizionar se face în text prin imaginile mitologice şi prin revelațiile pe care le proiectează subiectul liric depre poezie .

O altă revelație poetică se cristalizează în poemul *Dansul.* Trăind în miezul unei realități plate, banale, eul se simte amputat, „şchiopi am fost, între şchiopi am dansat" (*Dansul* – Poemul care nu poate fi înțeles), iar lumea i se arată ca un dans al şchiopilor. Totuşi el sesizează, cu puterea sa vizionară, inserția unei alte lumi, abisale, necunoscute, în interiorul realității diforme pe care o locuieşte. Realitatea se fisurează, iar prin falia ei pătrund, se arată entități dezantropomorfizate, stranii, care susțin, din nou, vizionarismul poetului, şi care dezvăluie un viitor sumbru, apocaliptic : *„El ne-a arătat unghia roz ieşind din izvor / şi venele sângerii urmate de osişoare înaintând / printre bolovani / şi apa cum se alegea din nisip închegându-se / ca şi carnea şi / râul înălțându-se ca un deget spre cer. / Iar din loc în loc / peştii încă vii şi dobitoace zbătându-se/ prinşi pe jumătate în piele. Şi sus / la mari depărtări sclipeau inelele podurilor / şi lănțişoarele şi…"* (*Dansul* – Poemul care nu poate fi înțeles) Finalul poemului este iluminator: *„cel puțin noi / unul în spatele celuilalt, şarpe / luminiscent, /pe lângă pereții clădirilor, / sub fumul tot mai alb, neclintit, ca praful de piatră, în înserarea jilavă."* Poetul se furişează din nou alături de amanta sa, poezia, legați unul de altul placentar, imagistica vizionară a şarpelui care îşi muşcă coada, a „entității cu unghia roz" fiind concludente în ceea ce priveşte «vedenia» hieratică a poeziei.

Figurația vizionară apare frecvent cu privire la geneza poeziei şi a constituenților ei esențiali. Poetul care şi-a asumat condiția de profet are revelația poeziei pure: „Văd capul rotund ca un balon de aur / îndepărtîndu-se peste înaltele rafturi" după ce l-a iscodit o viață întreagă. Această viziune hipertrofiată a „poemului tămăduitor" transfigurează în alchimia ei toate elementele şi palierele universului: „*Eu lucrez la poemul care nu poate fi înțeles. / El este o piatră neagră şi lucioasă / din care brusc începe să crească părul aspru / a treizeci şi trei de sălbăticiuni; / El este mlaştină verde ce se întinde în piața oraşului - /din trestiile ei latră moale, linguşitor o vulpe / singuratică; / El este mireasa de lemn (o, minunată mireasă / de lemn!) – rochia vînătă, / gura de ierburi, / scâncetul acoperind ca un muşchi alb fereastra; / El este văgăuna din cer şi norul de sînge ce mîrîie / în văgăuna din cer; / El este stolul de ciori ce se roteşte cu voioşie / în jurul frunții, / bruma neagră a frunții mele: limba în gură e rece / ca gheața şi aproape casantă, ca o decorație acordată de Dumnezeu / profeților; / El este vinul care nisip se face în gura ta."* (*Poemul care nu poate fi înțeles* – Poemul care nu poate fi înțeles).

Altădată aceeaşi instanță vizionară construieşte imaginea poeziei-sperietoare, într-un text cu caracter parabolic, pentru a atrage atenția că poezia este un artefact care sondează abisul existențial, menit a-l menține pe om receptiv la provocările şi tentațiile vieții. Ea generează motivul existenței ca tensiune a spiritului cu materia, ca antrenare a simțului exactității: *„Toată viața am adunat cârpe să-mi fac o sperietoare. / Îmi amintesc zilele în care ascuns sub / pat îmi desăvârşeam / lucrarea / grămada de pantofi vechi pe care îmi rezemam capul uneori / când adormeam / iar acum când e gata / noapte de noapte sting lumina şi numai / bănuind-o acolo / încep să urlu de spaimă."* (Cartea de iarnă – *Poemul despre poezie*) Antropomorfizarea viziunii asupra poeziei este însoțită de sugestia că ea produce mutații ontologice: *„se aude prin sânul ei cum vine iarna / în cuşti va domni o vreme mirosul de trandafiri / câteva zile printre animale va fi o agitație de intensitatea / celei din jumătatea de*

oră dinaintea mesei / se vor răscoli cimitirele de animale / câinii vor fi hrăniți cu vertebre de miel / noi înțelegem că orbita trădează planeta." (Cartea de iarnă – Kynos Kephalai)

Poezia este un morb care se insinuează obsesiv în celulele poetului, pătrunde în fibrele ființei sale, impregnând existența poetică, torturând, anihilând: „*Vers otrăvit, năpîrcă, cîntă cum ți-ai lipit buzele / scîrboase de buzele mele. / Cuvintele tale roase de râie, năpădite de păduchi, / curvele tale de cuvinte / muşcă sânii domnişoarelor, muşcă părul cărunt / de pe pietul bărbaților, pui de cățea, iubirile mi le-ai schilodit, / viața mi-ai vlăguit-o, mierea zilelor mele ai risipit-o / pe limba neruşinaților! // Nu criticii, nu revistele literare... / îți vor da de capăt, / ci hingherii, deratizatorii, Sanepidul, Securitatea, / dermatologii, ginecologii, pentru ei, / pe rând o să fii prilej de împlinire a muncii. / Cât despre mine, / viața mi-ai vlăguit-o, mierea zilelor mele ai risipit-o / pe limba neruşinaților!"* (*Viață distrusă de poezie – Cartea de iarnă*). Drept urmare, actul creator este unul suplicial, poartă "sigiliul morții", neantizând ființa.

În **Cartea de iarnă**, imaginile care conturau viziunile poetului asupra poeziei erau transcrise într-un registru diafan, epifania traducând sugestia de perfecțiune, armonie conferită prin logosul poetic: *„Deodată țipăt întâmplându-se spre apus /Venea iubita lui cea uitată printre numele cailor / Cea cu subsuorilor înrobite în mireasmă de flaut… / În ierburi îndepărtate trecea lumina peste verdele fals."* (*Trecea lumina peste verdele fals* – Cartea de iarnă). Într-un poem ulterior emerge viziunea metaforică a poeziei-grădină de aur" sau „grădină subacvatică" care se revelează ochilor fascinați ai poetului. Antropomorfizarea viziunii asupra poeziei este însoțită, altundeva, de sugestia că ea produce mutații ontologice: *„(...)se aude prin sânul ei cum vine iarna / în cuşti va domni o vreme mirosul de trandafiri / câteva zile printre animale va fi o agitație de intensitatea / celei din jumătatea de oră dinaintea mesei / se vor răscoli cimitirele de animale / câinii vor fi hrăniți cu vertebre de miel / noi înțelegem că orbita trădează planeta."*(Kynos Kephalai – Cartea de iarnă). În *Poemul care nu poate fi înțeles,* cele mai multe viziuni poetice sunt provocate de stările de criză acută pe care le traversează subiectul liric: *„dar mi-e dat mie să văd cum galbenă şi mare ca un stîrv de oaie/ urechea omenirii pluteşte pe apele unei mlaştini/ printre albe stînci de calcar şi foşnitoare pîlcuri de trestii (...)"* (Izgonirea din poezie – *Cartea de iarnă*). Iubita-poezie își pierde gradul de idealizare pe îl avea la debutul poetului: *„E seară, e târziu, mi-aud iubita, în rochie de sticlă printre flori"* (*Între draperiile existenței* – Poemul care nu poate fi înțeles), pentru a deveni aproape imperceptibilă eului poetic sau este o viziune „cutremurătoare", halucinantă, la început, *„capul ei era o peşteră înghețată săpată printre peşti"* care se zoo-antropomorfizează, la final, într-o entitate purtătoare de sugestii thanatice: *„Dar ea, ca o vulpe, ca o dihoriță, ca o nevăstuică / A trecut printre noi cu sânii bâlbâindu-se de fericire / Şi foarte clar, ca nişte saci negri, ca nişte sâni negri, /mormintele se bâlbâiau fericite în cimitire"*.

În **Cartea Alcool** se produce o mutație fundamentală: viziunile asupra poeziei, articulate în cele două poeme omonime intitulate *Cântec de dragoste,* se construiesc, ca variații pe aceeași temă, în linia imageriei stănesciene din poemul Evocare, însă într-un registru minor: *„În ochii ei e pace şi prăpăd, / pleoapa-i striveşte-n aer snopi de cimbru, / şi nu ştiu, Doamne, cărui echilibru / sunt streaşină atunci când nu o văd. // Spion sub piele sîngele-i trădează / vechi hărți şi mici secrete militare. / Ea ține roi de fulgere-n pahare. / Privirea ei excită şi castrează. //(...) // La ea, ca la guvern, descarcă plîngeri / şi poezii cu*

miile. Căci, vai, / ea patronează o contrabandă fină: / cînd vine noaptea, ca dintr-o uzină, / (zvîrlind spre ceruri argintii răsfrîngeri), / din sînu-i stîng, cisterne lungi spre rai / duc lapte şi suzete pentru îngeri; „(...) Ea are ochii încercuiţi cu gheruţe. / Ea are ochii încercuiţi cu ţepi foarte dulci, / încât îţi vine s-o iei şi s-o culci într-un pat cu mămăruţe. / Ea e sălbatică şi-i gata mereu să sară / şi să muşte, şi-i gata-gata s-adoarmă în mijlocul săriturii. /Ea are capcane de miere în jurul gurii, / încât îţi vine să tragi peste ea cearceaful pădurii. Ea este verde şi amară // Ea este foarte blândă, foarte frumoasă şi periculoasă. / Cetăţeni n-o lăsaţi să iasă din casă."

Livrescă în esența sa, Cartea Alcool anunță mutația radicală a poetului-semiotician[12] în poetul-şaman sub influența agentului dionisiac-simbolic. Liricul se narativizează, realitatea se confundă cu mitologia, derizoriul capătă proporții homerice, limitele între interioritate şi exterioritate sunt suprimate şi interşanjabile: *"Şi ce a fost de zis, ţi-am zis la timpul potrivit:/că acoperişul casei e spart,/încât noaptea văd pe pernă stelele,/iar când plouă, plouă şi în farfuriile noastre,/iar când e soare, e soare şi în farfuriile noastre./Repară acoperişul, repară acoperişul! te-am rugat./Iar acum vântul l-a smuls,/iar când cerul e negru şi casa noastră e neagră,/iar când cerul e roşu şi casa noastră e roşie,/de nu mai avem un înăuntru al nostru,/şi nu mai avem un afară al nostru"* (*Acoperişul* – Cartea Alcool). În condițiile suprimării limitelor antropos-cosmos se produce simultan o dublă mişcare poetică, cu efect exponențial: pe de-o parte, are loc solidarizarea ființei lirice cu realitatea exterioară ei, cu universul vizibil, dar şi cu cel nevăzut,– ieşirea eului din sine însuşi în anonimatul străzii, concomitent cu invazia realului în sine, iar poetul devine un vizionar mistic admis la misterele cosmosului; pe de altă parte se petrece o relativizare a relației subiect-obiect, subiect-lume, fiecare termen al ecuației fluidizându-se, uniformizându-l pe celălalt, pentru a face mai accesibilă „lunecarea", trecerea lor într-un dincolo de dincoace, într-o realitate esențială.

Deplasarea continuă între interior şi exterior, legătura dintre cele două realități este proiectată permanent în aceste texte, în special *Poemul alcoolicilor*, în *Pahar*, şi în *Ci eu singur sub pământ etc.* La acest nivel, proiecția vizionară aduce în prim-plan imaginea multiplicată fie a tărâmului infernal în care coboara, altădată, Orfeu, stăpânul tenebrelor, locuit, în prezent, de acelaşi eu orfic care cântă "forța neagră" sau "cântecul negru" din capul său, a văzut esențele şi şi-a asumat demonia: *„Îmi bag degetul în pahar. / Apoi îmi bag mîna pînă la cot în pahar. / Apoi îmi bag mîna pînă la umăr în pahar. / Pe fundul paharului este o lespede mare de piatră. / Mai sunt frunze moarte şi rădăcini negre. / Mai este o cizmă de cauciuc spartă. / Pe fundul paharului mai este o sobă ruginită. (...) Lespedea de piatră este*

[12] În cronica de carte intitulată *„Eu cânt forța neagră (I) şi (II)*, apărută în *Suplimentul de Cultură*, Nr. 303 din 26.02.2011, respectiv Nr.308 din 02.04.2011, Bogdan-Alexandru Stănescu sintetizează schimbările majore care au marcat formula poetică a lui I. Mureşan odată cu apariția volumului Cartea Alcool, în 2010: „Dacă abordarea poetică pură a lui Ion Mureşan cel din *Cartea de iarnă* (1981) şi *Poemul care nu poate fi înțeles* (1993) era un adevărat *discurs asupra metodei(subl. n.*), atins de o singură prejudecată, realitatea, cea care trebuia cercetată cu ochii minții, (...), *Cartea Alcool* aduce cu sine schimbări majore, de-a dreptul tragice în poezia optzecistului. Marea alterare a metodei poetice atinge chiar structura intimă ce părea imuabilă, o preface în scrum pentru a renaşte ca *discurs asupra existentei (subl. n.*). (...) Din "semiotician", Ion Mureşan s-a transformat în "şaman". Epifania nu mai este rezultatul unui proces dominat de luciditate, ci al unui parcurs inițiatic călăuzit de stimulentul alcool... Finalitatea este transformarea acestei poezii dintr-una pur textualistă într-una mult mai "umană". Dacă Ion Mureşan deconstruia poezia deconstruind realitatea, acum deconstruieşte realitatea deconstruindu-se pe sine. Ar fi prea mult să spunem însă că Mureşan şi-a coborât poezia în stradă. Dar a umanizat-o, i-a adăugat un strat accesibil."

albă cu vinişoare roşii. / Acum văd dihania. / Acum o aud cum toarce molcom, ca o pisică. / Îi văd picioarele albastre. / Îi văd coada grozavă ieşind de sub lespedea de piatră. / Lîngă lespedea de piatră curge un izvoraş limpede. / El susură cristalin peste pietricele. / În jurul lui iarba e veşnic verde. / În iarbă cresc flori gingaşe. / În izvoraş înoată copii mici cît păpuşile. / Ei înoată cu mişcări uluitor de iuți. / Ei înoată îmbrăcați în rochițe şi cămăşuțe şi pantalonaşi în culori vesele. /Sunt îngeraşii de pahar." (Pahar – Cartea Alcool). Scenariul se extinde în *Ci eu singur sub pământ* pentru a dejuca ritualul creştin şi a evidenția spațiul tenebral al esențelor locuit de eul vzionar: *„Ci eu singur sub pământ. / Ci eu singur, singur, singur sub pământ departe. / Căci pământul i-a expectorat pe toți. / Pe toți i-a scuipat între flori, / în batista înflorată a primăveri (...) Şi tocmai acum e ziua învierii. / Tocmai acum e ziua celei de a doua veniri a Mântuitorului. / E Ziua Judecății. / Oh, ce bucurie mare!* (...) *Aceasta e Ziua Judecății, / ziua în care creşte carnea pe fiecare os, / carnea se depune pe oase ca praful pe mobilă. / Aceasta e ziua când carnea e luminoasă ca Luna. (...)Aceasta e Ziua Celei De a Doua Veniri. / Şi deosdată, pleoasc, / întunericul scuipă un înger,/ un înger mic mic, / un înger sfrijit, / un înger diabetic, / un înger albinos, / ultimul îngeraş recuperator. / Care mă înhață de o ureche / şi mă duce în lumină şi eu plâng / şi plâng prin aer / cu urecha între degetele îngeraşului, / plâng, / că întunericul rămâne singur. " (Ci eu singur sub pământ)*

Poetul forțează trecerea în zona realului care nu se lasă văzut, în zonele fluide, inaccesibile direct, aemenea lui Orfeu, transgresând limita fenomenalului către noumenal, către o realitate nu mai puțin "reală". Pentru a reuşi acest lucru este nevoie de "*forța neagră",* de *energeia poetică transfiguratoare orfică*: "*Eu cânt forța neagră din capul meu, / la ordinul forței negre din capul meu. / (...) / Pe măsură ce cânt, imaginile se adună în cheaguri de sânge / deasupra ceştilor albe. / (...) // Soarele e sus, iarba e putredă, / vremea e numai bună de cosit! // (...) / Puternic e cântecul despre forța neagră din capul meu. / Mlaştina clocoteşte sub podele, se frământă sub scândurile subțiri./ Casa mea scufundă. / (...) / Capul cu flori galbene se apropie prin sticlă / de capul încărunțit. Şi mâlul. Şi scoicile de lac scrâşnind subțire în pereți. / Apoi mâlul. // Soarele e sus, iarba e putredă, / vremea e numai bună de cosit! // Aprind lampa şi îmbrac neagră cămaşă. / Deasupra acoperişului, undeva sus, mlaştina clocoteşte. / Peste un veac se aud trecând camioane grele. / Ară tractoarele roşii. / Țiglele sună ca şi clopoțeii cereşti. / Mintea mea e din ce în ce mai limpede, / din ce în ce mai sterilă. / Acum am coborât cu totul în capul forței negre din capul meu. / Eu sunt forța neagră din capul forței negre din capul meu. / Ordon: Cântă forța neagră din capul tău! // Soarele e sus, iarba e putredă, / vremea e numai bună de cosit!*" (*Cântec negru* – Cartea Alcool)

Ce este această „forță neagră"? Intuiția? Gândirea poetică? Şi una şi alta? Poezia însăşi?

Odată deschisă „uşa", prin fanta obținută, entitățile din această parte întunecată a realității (existente ca şi partea nevăzută a lunii) par a se năpusti în spațiul adiacent poetului. Ochiul de carne, „organ şi obstacol" (V. Jankelevitch), nu poate vedea ce este *dincolo* şi atunci se deschide *un alt ochi*, asemeni unei scări a lui Iacob, care face simultan, traseul interior-exterior, sus-jos, prin care însuşi poetul se cufundă în realul de *dincolo.*

Exemplele ar mai putea, bineînțeles, continua, dar considerăm că sunt, desigur, suficiente pentru a demonstra ideea că, la nivelul investigat, vizionarismul poetic al lui I. Mureşan câştigă profunzime şi forță, prin coerența, densitatea şi intensitatea imaginilor. Al.

Cistelecan nota sintetizator cu privire la poezia lui I. Mureşan: *„Poezia lui (şi pentru) Ion Mureşan e o iluminare spasmatică, o criză de extaz suplicial. Ea se manifestă ca o epifanie a himerei, ca vedenie bruscă în cadrele realului; o vedenie ce survine spontan şi care nu doar sparge cadrul, ci mută cu totul acest cadru, acest «memento necesar al realului», într-o condiţie himerică. Imaginaţia lui Ion Mureşan e mai degrabă acută decât barocă şi mai curând acuizantă decât inflorescentă; ea operează cu o spontaneitate terifiantă şi în registre atît de concrete, încît fiecare pas ale ei devine o convulsie a textului. Ion Mureşan vede în concrete, în carnale şi senzuale; salturile viziunii în metafizic par, din pricina acestei imaginaţii materializante, doar salturi într-un real şi mai intens. Dar de salturi în metafizic e, de regulă, vorba, de transpoziţii ale condiţiei, de rupturi violente ale acesteia; de percepţia dramatică a atrocităţii din suavitate sau, dimpotrivă, de cea extatică a suavităţii din atrocitate. Căci între extreme se mişcă acul viziunii, zgîlţîit de o tensiune care se manifestă printr-o succesiune de şocuri, printr-o suită de vertije ale imaginarului. Iar aceste extreme, atât de apropiate prin voltajul imaginaţiei, ajung să se confunde”.*

În speranța că am elucidat cel puțin câteva dintre problemele ridicate de tematica lucrării noastre, precizăm că analizele şi investigaţiile întreprinse pe parcurs s-au orientat, încă de la început, spre reliefarea câtorva aspecte care caracterizează vizionarismul edificiului liric al poetului Ion Mureşan.

Construit riguros şi elaborat, sistemul său poetic instituie el însuşi, cu mijloace proprii, lumile poetice ca reprezentări ale transcendentului. Proiecţiile vizionare articulate în câmpuri coerente sau actualizate secvenţial se regăsesc în întreaga operă, conferind o deschidere simbolic-metafizică foarte amplă creaţiei sale. Ele demonstrează că fiinţei poetice care se zbate în interiorul unei existenţe golite de transcendenţă, *damnată la recluziune în aparenţa realului i se arată, uneori, prin deschiderea unei fante, o lume ce aparţine suprasensibilului, al cărei receptacul devine. Poetul, profet şi daimon, este singurul care are acces la ambele dimensiuni ale existenţei, fiind capabil să le cunoască deopotrivă, iar acest privilegiu care devine, deseori, un supliciu, se datorează, în primul rând, Poeziei. Prin actul creator, fiinţa poetică reuşeşte să trăiască alternativ* ***aici*** *şi* ***acolo****, să transgreseze barierele infernului cotidian şi să facă saltul ontologic într-un* ***dincolo de dincoace****, în acele „splendide grădini ale aurului.”*

Bibliografie

Boldea, Iulian, *Scriitori români contemporani*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2002.
Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Braşov, Editura Aula, 2005.
Boldea, Iulian, *Poeţi români postmoderni*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2006.
Boldea, Iulian (coord.), *Ion Mureşan: Poetul for ever*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2008.
Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Târgu Mureş, Editura Universităţii ”Petru Maior”, 2011.
Cistelecan, Al., *Al doilea top*, Braşov, Editura Aula, 2004.
Cistelecan, Al., *Top-ten (recenzii rapide)*, Cluj, Editura Dacia, 2000.
Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, trad. Dieter Fuhrmann, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1981.
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.
Mincu, Marin, *Eseu despre textul poetic*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1988.
Micu, Dumitru, *Limbaje lirice contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988;
Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1996.
Petrescu, I. Em, *Modernism/Postmodernism. O ipoteză,* Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003.
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, (ediţia a doua revazută şi completată), Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978.
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, IV, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989.

PARALLEL REALITIES IN SORIN TITEL'S *PASĂREA ŞI UMBRA*

Camelia Teodora GHIDEU, PhD Candidate, University of Oradea

Abstract: Sorin Titel's novel "Pasărea şi umbra" tackles memory as a presentation of prosaic facts and unusual ruptures of the Real in order to reach the essence of life. An alternative world is created, where interesting characters such as the sisters Tili and Letiția see unreal things and have unusual attitudes or Tisu and his grandfather have fanciful stories. They live intense moments, derived from a forgotten and magical world that has an important role in configurating the characters' sense of life. Parallel realities such as imagination, dream, and bizarre ventures are compulsory to complete the existence and to give a new meaning of reality.

Keywords: memory, reality, dream, death, imagination

Lumea pe care o prezintă Sorin Titel în romanele sale nu poate fi vizualizată în întregime. Sunt descrise părți din realitate, aparent fără nicio semnificație pentru a o defini; micile întâmplări reale, imaginare, bizare, fantastice sunt cele care compun existența de zi cu zi, adică viața.

Eugen Simion întâmpină romanul *Pasărea şi umbra*, afirmând: „ Romanul realist clasic este o oglindă care se plimbă de-alungul unui drum (peste o realitate, astfel zis, constituită, stabilizată), romanul nou este o peliculă despre o realitate în stare de ebuliție. Oglinda s-a sfărâmat, cioburile nu prind decât fragmente dintr-o realitate la rândul ei în stare de accelerată metamorfoză. Semnul acestei deplasări continue este, în plan epic, o narațiune care se constituie şi se desface în alte mici narațiuni produse şi prinse ca bulboanele în pasta inițială" [1]. Ceea ce arată unicitatea scriitorului Sorin Titel este modul în care aceste mici întâmplări, banale sau ieşite din comun din povestirile narate constituie adevărata esență a vieții şi devin parte importante din „marele puzzle" .

Aproape în toate romanele scriitorului (*Femeie, iată fiul tău*, *Lunga călătorie a prizonierului*, *Țara îndepărtată*, *Clipa cea repede* etc.) memoria, visul, realismul magic, fantasticul, arta, viziunea labirintică asupra existenței completează viața prozaică pentru a sublinia fragilitatea, exuberanța, limitatul, transcedența ființei umane într-o lume în care legătura dintre contigent, perisabil, profan şi intangibil, peren, sacru poate fi posibilă.

Memoria este „liantul" cărții; datorită ei personajele reuşesc să *re-trăiască* viața, ea devine o stratagemă de a opri timpul în loc şi se transformă într-un joc periculos care poate învia ființa umană, ceea ce presupune o conştientizare a propriei ratări şi o depăşire a propriei condiții, o presimțire a morții şi lupta cu aceasta ca pe o provocare, sau poate ucide, prin stagnarea în trecut, neavând nicio şansă de a-l putea surmonta; în acest lucru constă „teribilismul" memoriei, fie că este vorba de personajul Tisu care ratează totul în viață sau de amintirile personajelor care înțesesc ritmul epicului din carte.

Este interesant modul în care este prezentat drumul lui Ion spre moarte. În incipitul cărții, bătrâna povesteşte cum s-a îmbolnăvit Ion la o petrecere obişnuită, apoi îşi aminteşte

[1] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984, vol. III, p. 541

drumul la Lugoj pentru a-l salva de la moarte deşi doctorul Tisu îi pune diagnosticul corect. Încercarea de a se lupta cu moartea față în față, cu propria umbră este sinuoasă, astfel Moartea devine un „suprapersonaj" care îl însoțește pe Ion peste tot; o simte, este conştient că este aproape, însă nu-şi pierde entuziasmul niciodată în pofida faptului că realitatea „cealaltă" îşi cere drepturile cu orice preț: începe ploaia care nu se mai opreşte ca semn al sfârşitului, lăsarea umbrei ca vestitoare a nopții, conversațiile oamenilor despre gripa de care s-au îmbolnăvit semenii lor şi spitalele pline de aceştia, însă speranța continuă să existe şi în inima Mariei, soția lui Ion.

Ajunşi la Lugoj, la Iulişca, o „iubită" din trecutul lui Ion, se deschide o uşă spre trecut cu ajutorul fotografiei în care era Ion militar. Astfel, încearcă şi Iulişca, la rândul ei, să se lupte cu Moartea: se îmbracă cu o rochie frumoasă din tinerețe pentru a se întoarce în timp şi a-i da iluzia timpului de odinioară, având ca scop învingerea celui mai aprig dușman care îl va răpi pe Ion. Iluzia de a se sustrage timpului şi de a se depărta de moarte este spulberată când pare o păpuşă „neînsuflețită", lipsită de bucuria vieții, care nu poate fi mimată indiferent de tertip. Moartea continuă să-şi facă prezența prin fluturele galben din camera ei care vine de pe cealaltă lume, accentuând ideea că de Moarte nu te poți ascunde sau fugi deoarece aparține firescului.

Deşi Sorin Titel descrie în romanele sale o „aventură a firescului" (Lucian Raicu), în *Pasărea şi umbra* apropierea morții afectează existența personajele (Ion, Maria, Ana, Meniță). Ele se tulbură, nu doresc să o accepte, chiar o neagă sau încercă să lupte cu ea; astfel, moartea nu este văzută ca un lucru firesc deoarece aceasta aparține necunoscutului, nu stârneşte curiozitate, ci frică.

Aripa morții îl afectează şi pe Meniță: vorbeşte şi bea mult şi povesteşte şi el o amintire petrecută cu Ion şi cu un alt prieten din copilărie, Iosu lui Bosoancă. Ei merg în cimitir să comunice cu sufletele din lumea cealaltă: Ion cu moşul său care se spune că-i seamănă, Iosu cu o iubită moartă, iar Meniță cu un străin la moartea căruia a fost prezent. Meniță chiar spera în acel moment din trecutul său că se poate întâmpla o minune : „Dar de plecat, n-am plecat, am stat până s-a făcut ziuă; şi am aşteptat noi ca morții aia, pe care i-am plâns cu lacrimi pline de durere şi nemângâiate să învie, aşa cum am auzit noi că se întâmplă în dimineața de Paşti; dar de înviat, n-a înviat nimeni; numai s-a lăsat aşa o brumă groasă deasupra pământurilor... ."[2]; însă la sfârşit totul s-a transformat într-o petrecere, anulând tragicul. Această amintire este o altă încercare de a lui Meniță de a nega apropierea morții lui Ion.

Visul soției lui Ion, Maria, nu este nici el întâmplător, este o altă realitate, cea visului, care completează existența. Are loc urzeala celor două mari planuri: real şi fantastic. Un prim semn că altă realitate este prezentă este întâlnirea cu Sofia lui Mecăl, care, de fapt, este moartă sau cu baba Cuca. Maria merge la râu pentru a-i spăla cămaşa soțului său. La râu, aceasta este batjocorită de fete, care îi spală lui Ion cămaşa deoarece a doua zi se căsătoreşte: „N-am ştiință să fie mâine vreo nuntă, numai dacă n-o fi cumva în alt sat şi eu n-am auzit de ea, le spun eu, şi atunci au început iară să râdă cu toatele, se uitau una la alta şi râdeau. Ion al tău se însoară, tu, cine altul, zice în şoaptă chiar cea care sta lângă mine, şi nu întreba atâta, că nu şade. O săracu de el, zic eu şi din nou mă podidesc lacrimile, nu mi le mai pot opri, Ion al meu

[2] Sorin Titel, *Pasărea şi umbra*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p.38

e cu un picior în groapă, pe el nu cred că-l puteți însura voi acuma”[3]. O comunicare cu aceste fete este imposibilă deoarece fetele nu vorbesc cu ea, ci despre ea, considerând-o o femeie bătrână. Un alt semn este cămaşa lui Ion pe care o spală, dar devine tot mai murdară.

Dincolo de interpretările lui Gaston Bachelard (despre apele adânci, dulci, moarte, curgătoare, molcome, violente etc.) şi de cele din *Dicţionarul de simboluri* al lui Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, apa din vis se transformă într-una a morţii deoarece nu înseamnă purificare, renaştere, regenerare etc., ci este o umbră a morţii care nu poate înălbi haina celui care trebuie să moară, pentru că aceasta ar însemna negarea sa. Maria nu reuşeste nici în planul oniric să depărteze moartea; apa care ar trebui să fie „izvor de viaţă” este neputincioasă în faţa ei.

Parcă decupate dintr-o altă lume sunt surorile Tili şi Letiţia care dispar misterios, fără nicio explicaţie. Ele seamănă destul de mult una cu cealaltă, dar nu au aceeaşi voce şi înălţime. Dacă Letiţia este raţională, Tili este sentimentală, visătoare, instinctuală, ceea ce va afecta relaţia dintre ele. Realul suferă o ruptură prin care se aud ecouri din altă lume. Este mai mult decât imaginaţia bolnăvicioasă a lui Tili, deoarece la întâmplările bizare sunt martori şi alte personaje (croitorul şi soţia sa). Astfel, este prezent realismul magic: întâlnirea misterioasă cu tânărul, umbrela sa gigantică, focul, dispariţia misterioasă a femeilor: „Măcar să fi văzut ceva, spune soţia croitorului. Numai că nu mai era nimica! întreabă croitorul din ce în ce mai interesat şi se opreşte din cusutul căptuşelii. Nimica, aşa cum îţi spun, spune femeia. Nici tu în care să dormi, nici tu masă la care să mănânci, nici tu scaun pe care să te aşezi! Pereţii şi duşumelele, atâta tot!”[4].

Motivul păsării apare şi în povestea lui Tili şi Letiţiei. Cea care vede „pasărea” este Tili; e vorba de un mesager de dincolo, a altei lumi care nu poate fi negată. Pasărea este singura făptură care se află între cer şi pământ, între sacru şi profan, între transcedent şi contigent, ea se află la graniţele dintre lumi, „simbol de comunicare”[5] şi poartă spre altă lume. Este un prim semn că s-a declanşat „jocul realităţilor”.

Tili vede dintr-odată fierul de călcat deschis cu dinţi albi, negri sau de culoarea cărbunelui încins zâmbesc ironic la ea. Ea are o gândire absurdă şi dă frâu imaginaţiei extravagante fără nicio ezitare: se întreabă de ce croitorul nu creşte un porc un pod dacă tot e aşa bun gospodar, vede un purceluş dolofan şi roz care urcă o scară de mătase, auzind şi zgomotul porcilor; toate aceste „vedenii”, rod al imaginaţiei ei sau a fisurării realului, sunt părţi esenţiale ale lumii care înseamnă mai mult decît tangibil, explicabil, ci şi ambiguitate, absurd şi mister.

Un băiat aduce o umbrelă pe care o întinde deasupra întregii curţi. Umbrela magică care cuprinde toată curtea îi face pe vecini, pe croitor şi soţia sa, să creadă că afară s-a înorat. Când umbrela este închisă, soarele iese. Acest obiect este o dovadă a lumii care exista „dincolo” şi care poate afecta realitatea propriu-zisă. Intâlnirea lui Tili cu logodnicul ei dispărut, Caius Perian, este o altă fisură a realului. Când sora sa, Letiţia, încearcă s-o convingă pe sora sa şi pe sine însăşi că totul a fost un vis, Tili scoate zâmbind din buzunarul său panglica albă de la pălăria lui, fapt care o face pe sora sa să izbucnească în plâns; ea crede sau

[3]Sorin Titel, *op. cit.*, p.133
[4] Idem, ibidem, p. 92-93
[5] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. III, p. 25

doar vrea să creadă că Tili chiar a înnebunit. Letiția nu se poate sustrage acestei lumi oricât ar încerca şi va vedea şi ea ca sora sa, Tili, pantalonii croitorului arzând.

Focul pe care ambele fete îl văd, care pare a fi doar în imaginația lor, este un alt semn că ceva extraordinar este pe cale să se întâmple. Căldura toropitoare este un moment prielnic pentru lucrurile stranii care se vor derula. Nu întâmplător, are loc un incediu exact când Tili dispare şi a doua zi aflăm că s-a plimbat cu o fantomă, logodnicul său mort. Devine captivant modul în care autorul reuşeşte să situeze micile întâmplări, personaje la limita dintre real-fantastic-imaginație. Lumea este într-un continuu joc succesiv al realităților, limitele dintre lumi nu sunt clar delimitate. Femeile au dispărut ca şi cum nu ar fi existat niciodată, nicio urmă de ele. Să fie umbra morții aşa puternică încât aceasta să îşi face apariția vizibil în lumea contigentă sau este doar imaginația care face ravagii?!

Copilăria lui Tisu este şi ea umbrită de aripa morții prin imaginea ei: „o babă tare hâdă şi rău mirositoare", „ființa aceea ciudată şi malefică – pe jumătate om, pe jumătate fantomă – arătare respingătoare şi indecent de jucăuşă – înainte de a dispărea fără urmă, nu țopăise ea cu fustele ridicate o fetişcană, cu picioarele ei respingătoare, unul de calm celălalt de cocoş, în jurul cuptorului?! – care ar fi putut fi chiar moartea, dacă moartea ar fi putut într-adevăr primi un chip omenesc – ființa aceea nu era aşadar nicăieri"[6]. Or, unor întâmplări fantastice nu pot fi martori decât Copilul şi Bătrînul, adică cel care crede cu adevărat în poveşti, în lucruri pe care oamenii nu le mai pot percepe şi Bătrânul care ajungând la o anumită înțelepciune ştie că lumea din fața ochilor noştri nu este ceea ce pare, că există o altă lume care nu poate fi văzută de orice om şi că este nevoie de un „ochi atent" care să observe semnele din jur şi să vadă „invizibilul".

Moş Bălu este cel care hrăneşte această lume magică din care Tisu face parte, în schimb mama nu este de acord cu poveştile pe care le spune acesta copilului. Bătrânul este singurul care îl ascultă şi crede toate cele văzute de copil. Băiatul o întâlneşte din nou noaptea pe „baba hâdă" şi o urmăreşte împreună cu moş Bălu. O caută peste tot unde baba ar putea să se ascundă: în şopron, în cuptor, în podul şurii etc. Întreaga atmosferă, obscură, indică o altă intruziune a fantasticului: pustietatea din jur, lătratul tuturor câinilor din sat, imaginea babei hâde şi urât mirositoare cu părul despletit, luna plină care accentuează terifiantul, prielnică strigoilor, stafiilor, vampirilor, având în vedere credințele populare.

Prin participarea sa la evenimentele puse la cale din celălalt tărâm Tisu este „un ales". El continuă să fie bântuit şi la treisprezece ani după moartea celui care l-a înțeles mereu şi rămâne ancorat încă în lumea magică a copilăriei deoarece nu crede în moartea lui moş Bălu, fiind sigur că acesta se va reîntoarce. Prezența lui moş Bălu se simte prin straniile întâmplări: supa se acreşte în bucătărie, putrezirea merelor în grădină, tropăitul puternic al cailor.

Tisu trebuie să iasă definitiv din această aventură mirifică a copilăriei din moment ce această etapă a vieții sale s-a încheiat şi să nu rămînă îmbrățişat de „baba hâdă", adică de moarte. Este important să-şi trăiască adevărata realitate, să dea dovadă de maturitate în ceea ce priveşte acțiunile sale, să se debaraseze de umbra morții din copilărie. Unchiul său, psihiatrul, îl influențează şi îl acaparează în lumea lui, deşi Tisu simte că-i lipseşte „acel ceva" ca om şi ca medic. Prin urmare, el va deveni un ratat deoarece îi lipseşte mila şi compasiunea pentru cei care suferă, iubirea față de oameni. Numai când rămâne singur, fără fiica sa va

[6] Sorin Titel, *op. cit.*, p.143

descoperi sentimentul de mult pierdut. Imaginea babei hâde i-a ampretat ideea că moartea urmăreşte pe toată lumea, este foarte aproape şi orice ai face nu poţi scăpă de ea.

Personajul nu poate invada din lumea copilăriei, a tuturor posibilităţilor şi să se instaleze în realitatea care trebuie trăită cu iubire, compasiune, milă pentru suferinţele celor din jur şi nu la întâmplare, fără niciun fel de implicaţie. Tisu devine un ratat în toate planurile vieţii: ca tată, ca medic, ca soţ pentru nu a observat în ce constă adevărata esenţă a vieţii.

Toate aceste întâmplări par frânturi dintr-o poveste care este, de fapt, viaţa. Sorin Titel subliniază că adevăratele trăiri nu constă în evenimentele mari din existenţă, ci în acele aproape invizibile întâmplări, cărora nu li se acordă atenţie, dar care tâşnesc din „background-ul lumii". Realitatea inteligibilă joacă un rol secundar în configurarea unui traiectoriu fidel asupra lumii; ceea ce dă suflu nou asupra acesteia sunt realităţile paralele, care, oricât de mult am încerca să le ignorăm, ele există.

Bibliografie

Bachelard, Gaston, *Apa şi visele*, Editura Univers, Bucureşti, 1995
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1993
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984
Titel, Sorin, *Pasărea şi umbra*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977

THE DADAIST PRIMITIVISM IN TRISTAN TZARA'S POETRY

Elena Monica POP (BACIU), PhD Candidate, "Petru Maior"University of Târgu-Mureş

Abstract: The lyrics sung by African tribes in their rituals became for young dadists a real source of inspiration in the programs presented at the Cabaret Voltaire in Zurich. We want to emphasize that by meticulously documentation , the author managed to break away from pure black aesthetics of primitive art and by the popularization of black culture in the Dadaist's evenings he discovered himself the profoundness of black primitivism . African culture is used as a weapon in the opened war he declared thought norms and traditional life in general, showing to an Europe in a period of crisis, not exotic but simple scrolling possibility of finding a pure time.
Traditional oral poetry respond to religious or social stricter needs, and Tristan Tzara launched through this poem, an invitation to return to an collective art whose utility merges with life itself. The cultural superiority of a people becomes a proof of civilization and the African culture is considered beeing superior for these reasons to the europeean one.

Keywords: Tristan Tzara, primitive, dada, black poetry,pure naive art.

Moto**:" **Celălat frate al meu e naiv şi e bun şi râde. Mănâncă în Africa şi de-a lungul insulelor oceaniene „
Tristan Tzara: "Notă asupra artei negre" Opere complete , vol.1,

În studiul său; " Pictura franceză şi arta neagră " (1905-1914)[1], Jean Laude a explicat că o serie de exploratori europeeni au adus în acea perioadă obiecte reprezentative pentru cultura africană creând astfel premizele naşterii curentului artistic cubismul.

De un astfel de fenomen putem vorbi şi în cazul dadaismului, în cadrul căruia Tristan Tzara devine un fel de mediator între cele două culturi: cea africană şi cea europeană. În ceea ce priveşte metodologia de împrumut ştim că autorul s-a documentat prin muzee şi biblioteci şi a selecționat din diverse surse poemele, ajungând să extragă din ele esența primitivă specifică, chiar dacă abia în 1962 ajunge cu adevărat în Africa cu ocazia "Congresului pentru cultura africană" la Salisbury (Rodezia).

Poemele negre, adunate de Tristan Tzara, în număr de şaptezeci şi nouă nu au fost publicate toate însă au fost *făcute publice* cu ocazia diferitelor manifestări - şi ne referim aici la serile "negre" organizate la Cabaret Voltaire şi chiar la Galeria DADA de la Zurich 1917.

În seara de 14 aprilie 1917, pentru a sărbătorii o expoziție, Jeanne Rigaud şi Maya Chrusecz vor face un spectacol cu muzică şi măşti africane fabricate şi imaginate de Marcel Janco, cunoscutul artist de origine română. Nu întâmplător Tristan Tzara foloseşte bucăți din colecții din reviste unde se conturează nume răsunătoare ca Frobenius, Meinhof, Strehlow , asamblând poeme din revista "Anthropos", dupa modelul de realizare a poemului dadaist:

[1] Jean Laude, La peinture francaise (1905- 1914) et I 'art negre (contribution a l etude des sources du fauvisme et du cubisme), 2 vols. Paris: Klincksieck, 1968

”Pentru a face o poezie dadaistă
Luați un ziar.
Luați o pereche de foarfeci.
Alegeți din ziar un articol care să aibă lungimea pe care vreți să o dați
poeziei voastre.
Decupați articolul.
Taiați cu grijă toate cuvintele care formează respectivul articol şi puneți
toate aceste articole într-un săculeț.
Agitați-l încetişor.
Scoateți cuvintele unul după altul, dispunându-le în ordinea în care le veți extrage.
Copiați-le cuviincios. Poezia vă va semăna.
Şi iată-vă un scriitor infinit de original şi înzestrat, cu o sensibilitate
încântătoare, deşi, se înțelege, neînțeleasă de oamenii vulgari”.[2]

Prin popularizarea elementului primitiv reuşeşte să atragă atenția criticilor vremii şi se va găsi curând în ipostaza de a explica prezența poeziei africane în opera sa având în acest sens o serie de articole şi studii despre arta şi poezia neagra[3].

Aşa cum susținea şi Jean Claude Blachere ”nu trebuie să ni-l imaginăm pe Tristan Tzara nefericit şi chinuit . Scandalurile menite să şocheze publicul burghez reprezintă doar o față a subversiunii pe care Tristan Tzara doreşte să o declanşeze în lumea occidentală; cealaltă față a acestei subversiuni este constituită din celebrarea unei alte vieți, mai bună, accesibila prin imitația modelelor primitive. Puterea de scandal este în continuare susținută de credința într-un viitor mai luminos. Aparenta opoziție între comportamentul provocator , scârțâitor şi formidabila energie radiantă care emană din anumite proclamații, este rezolvată în unitatea de râs a lui Tzara, prin derâdere şi bucurie simultan. Aceasta bătaie de joc şi veselie , opuse unei civilizații europene serioase pot rezuma cuprinsul aventurii DADA la începuturile sale; Tzara este subversiv şi pentru a fi şi mai mult , el îşi foloseşte cunoştințele lumii negre ”[4] Poezia lui Tzara va refuza precedentul propunând prin cele 7 Manifeste renunțarea la tradiționalism ,neobligând pe nimeni să-i urmeze exemplul[5] ,sperând sa acceadă astfel la puritatea primitivă a lucrurilor reducând la ”tabula rasa” conceptul de poezie .

Primitivismul nu reprezintă decât o cercetare a primitivului care, procura artiştilor de la începutul secolului douăzeci noi surse de reprezentare , de reinventare artistică. Însă primitivul acum nu este perceput ca întoarcere la origini ci ca un punct de plecare , ca un model estetic din care dadaiştii vor prelua sunete şi ritmuri noi pe care Tristan Tzara îl va aborda progresiv. După celebrul Gordon Frederick Browning abstractul este punctul de atracție al poemelor negre ale lui Tristan Tzara [6]de unde decurge principiul impersonal al

[2] Tristan Tzara, Manifest despre amorul slab și amorul amar ,1920
[3] Apărută în *Sic*, n°21-22, sept.-oct. 1917, p.2, titlul: «Note 6 sur l'art nègre».
[4] Jean-Claude Blachere ” Le modèle negre” Dekar-Paris, Nouvelles éditions africaines, 1981, p234
[5] ”Scriu un manifest si nu vreau nimic, spun totuşi anumite lucruri si sunt împotriva manifestelor din principiu, după cum sunt şi împotriva principiilor… Scriu acest manifest ca sa arăt că putem face în acelaşi timp, dintr-o singură, proaspătă suflare, acțiuni opuse; sunt împotriva acțiunii; pentru continua contradicție, pentru afirmație de asemenea, nu sunt nici pentru nici contra şi nu explic, fiindcă urăsc bunul simt”. Tristan Tzara, *Sapte manifeste DADA, Lampisterii, Omul aproximativ, 1925-1930*, Versiuni romanesti, prefata si note de Ion Pop, Editura Univers, Bucuresti, 1996
[6] Gordon Frederick Browning, The Genesis of the Dada Poem or From Dada to Aa ,Stuttgard , 1979,Pag 96-104

poeziilor sale . Într-o scrisoare adresată lui Jacques Doucet legată de volumul ”25 de poeme”, autorul lasă să se înțeleagă intențiile sale legate de utilizarea poeziilor negre: *”Adaug la manuscrisul celor 25 de poeme o notă despre poezie care ar putea servi de prefață , o notă despre poezia neagră , care mă preocupa mult în acel moment (tradusesem mai mult de 40 de poezii negre) şi câteva poeme din 1917pâna în 1918. Aceste scrieri vor da o imagine exactă, de preocupările mele din 1916 pâna în epoca care se termina cu manifestul meu Dada din 1918(martie 1918)”.*

Dar de ce a ales poezia africană? Ca prim argument pentru a răspunde la această întrebare putem face referire la oralitatea poeziei, la melodia frazei africane care ne trimite cu gândul la ritualurile desfăşurate cu diverse ocazii şi care însoțite de un dans specific răspundeau nevoilor religioase şi culturale ale triburilor africane şi sunt deci strâns legate de viață, de realitate. Acest lucru îl urmăreşte autorul prin studierea primitivului, apropierea de real şi şlefuirea materialului nou relevând astfel mai multe fațete care s-au materializat în concepte ca: poezia gimnastică, concert de vocale, poem bruitist , poem static, poem simultan, aranjament chimic de noțiuni etc., care lasă impresia unei defilări magice pline de culoare, substrat, naivitate bogată şi luminoasă.

Şi poeziile din volumul ”doua zeci si cinci de poeme” apărute în anul 1918 fac trimiteri subtile la primitivism:

”vibrație a negrului
în sângele tău
în sângele tău plin de inteligență şi
înțelepciune de amiază
un ochi albastru încrețit într-o sticlă
clară
te iubesc
te iubesc…(sticla traversează paşnic).

Elementele prezentate se succed ca-ntr-un vârtej amețitor ,ca într-un dans frenetic tribal:

”*gheața se sparge o lampă fuge şi trompeta galbenă e plămânul tău şi pătrat dinții stelei*
timbre stație de dragă-floarecămaşă ceasul întoarce-te
întoarce-te pietre ale negrului
în inima rece eu sunt singur şi ştiu asta sunt singur şi dansez doamne tu ştii că îmi place
verde şi subțire pentru că îmi place mult aici roți uriaşe care zdrobesc aur ce îngheață mereu
păşeşte pe capetele picioarelor mele
goleşte-mi ochii şi muşcă steaua
pe care am pozat-o între dinții tăi
fluieră
*prințul vioară fluieră albul păsărilor”(*înțelept dans martie)

Desigur non sensul este o constantă a operei sale, care este alimentat de cultura africană puțin cunoscută, căutând aici o soluție necesității acute de reînnoire resimțită din punct de vedere stilistic în poezia modernă. În ceea ce priveşte ritmul poeziilor domniei sale , putem afirma că s-a urmărit realizarea unui echilibru între ceea ce se spune şi modul cum se spune, muzicalitatea fiind foarte prezentă .Tocmai prin lipsa oricărei reguli de interpretare

autorul îşi atinge obiectivul şi anume acela de a suscita în cititorul /auditor un sentiment de revoltă o ”furtună”care-l apropie de puritatea inițială a omenirii, de primitiv unde natura era cea care dicta; educându-şi auditorul în spiritul dadaist.

Autorul- interpret are toata libertatea de interpretare făcând legătura între sensibilitatea modernă şi tehnica primitivă :”Actorul trebuie să adaoge la vocea şi la mişcările primitive şi zgomotele , încât expresia exterioară să se adapteze sensului poeziei. Artistul are libertatea să aranjeze şi să compună mişcări şi zgomote în felul său personal de a înțelege poemul”[7]. Muzica poemului din vocale porneşte de la concepția conform căreia vocala este considerata un nucleu iar sunetul primitiv comparabil cu nota muzicala[8]:”plec de la variațiile care se înlănțuie de-a lungul scheletului inteligibil ; de la acest contrast între abstract şi real iese o nouă diferențiere în exteriorul însuşi al poemului paralel cu ideile pictorilor cubişti care folosesc materiale diverse”

Din haosul primitiv el spera să vadă răsărind *soarele vieții* ,pentru că gandirea se face ”în gură” şi spontan ,doar aşa vede el posibilă depăşirea contingențelor scrisului care nu mai erau suficiente pentru a exprima totalitatea voinței şi putinței umane.

Poezia” trăieşte în primul rând pentru funcțiunile de dans, religie, muzică şi muncă”.[9] Ca şi limba „zaum” inventată de futuristul rus Hlebnikov, limba „maori” a lui Tzara reprezintă în fond un avatar al aceleiaşi căutări a unui cod poetic ingenuu, propriu numai poeziei, independent de limbajul comunicării obişnuite, fatalmente degradat prin uzaj şi vulgarizare.

Ritmul poetic aşa cum i s-a revelat autorului din poeziile africane devine primordial si evoluează în opera sa către ritmul popular . Repetiția este principiul poeziei orale tradiționale, principiu pe care Tzara l-a adoptat, reprezentativ fiind în acest sens ”Cantecul Dada”:

cântul unui dadaist
ce era dada de dor
ce era deci dadaist
ca toți dadaii de dor
un şarpe purta eşarpe
el închise brusc supapa
şi-n eşarpe-n piei de şarpe
merse-a-mbrățişa pe papa.

Acest stil adoptat se doreşte a fi realizarea unui ritm al vieții dar şi al unuia vital prin şocul emoțional produs cu scopul de a educa.

Tristan Tzara refuzând un tip de artă şi de civilizație guvernate de gândire, caută o expresie spontană, pe care o regăseşte în arta primitivă si pe care o poate reda în mai multe registre şi planuri estetice şi artistice.

Poezia primitivă devine astfel un element compensator în poetica modernă însă putem afirma că nu este singurul element pe care se bazează întreaga estetica dadaistă.

Găsim important să precizăm că pe lângă aceasăa oralitate proprie nu doar popoarelor africane pe care autorul a dorit să o introducă ca o direcție dadaistă, autorul a propus un întreg program estetic care are la baza non-sensul, negarea şi de ce nu neg area negării. El propune

[7] Tristan Tzara, Opere complete, vol 1 Flamarion 1975, p.552
[8] Henry Behar, Tristan Tzara, traducere de Alina Savin, editura Junimea, 2005 pag.51 apud op cit. P. 552.
[9] Tristan Tzara, Op cit.

poeme - tablou care implică şi muzica, şi spectacolul, şi arta. Serile negre dadaiste de la Zurich erau lungi poeme de mişcare în care se împleteau mijloacele auditive cu cele vizuale ,culorile şi zgomotul urmărind să agaseze simțurile şi să creeze o atmosferă insuportabilă si totodată o reacție pe măsură. Măştile şi costumele sunt un element important ale acestor seri, vulgaritatea lor urmăreşte să completeze paleta emoțiilor, să răscolească întregul sistem psihologic prin funcția divină , supranaturală pe care acestea o aveau servind ceremoniilor de inițiere sau, unor dansuri rituale.

Publicul spectator inițiat în noua lume devine părtaş în descoperirea noutății pe care o trăieşte cu intensitate maximă, şi are posibilitatea de a alege viața pe care o trăieşte.
Tzara doreşte să înapoieze umanului ideea de fraternitate care se poate naşte doar în intensitate, intensitate a clipei traita la maxim generata de spontaneitate.

Henri Behar în studiul sau ”Tristan Tzara si spontaneitatea” evidențiază importanța spontanului în estetica dadistă pentru că ”Dada dorea să facă din poezie un mod de viață, a cărei rădăcină adâncă se confundă cu structura primitivă a vieții afective”. Răscolind în adâncurile afective, cauți în profunzimea conştiinței propriu eu care rătăceşte în van până la momentul exorcizării. Însă nu putem afirma ca serile negre dadaiste şi-au atins scopul în totalitate, reacții au existat traduse fie prin plicts, fie prin participare activă, însă niciodată spectatorii nu au înlăturat actorii de pe scenă şi să continue ei spectacolul.

Invitația autorului nu este una de a avea o viață tumultoasă ca în serile dadaiste ci una domestică, naturală aşa cum o aveau primitivii fiind sursa unei fericiri continue sugestive fiind în acest sens cuvintele autorului ”*Celălat frate al meu e naiv şi e bun şi râde. Mănâncă în Africa şi de-a lungul insulelor oceaniene".* Autorul doreşte astfel să propună drept model pentru europeni cultura africană, considerând-o singura capabilă să se sustragă infernului condiției umane.

Bibliografia autorului studiat

Tristan Tzara, *Opere complete*, Editura Flamarion, Paris, 1975,
Tristan Tzara, *Doua zeci si cinci poeme*, Editura Vinea, Bucureşti, 1998
Tristan Tzara, *Note sur l' art moderne*,
http://www.n3krozoft.com/_xxbcf67373.TMP/doc/dada/art_negre.1917.html
Tristan Tzara, *Sapte manifeste DADA, Lampisterii, Omul aproximativ, 1925-1930*, Versiuni romanesti, prefața şi note de Ion Pop, Editura Univers, Bucuresti, 1996

Bibliografia studiilor critice

Behar Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, editions Gallimard , Paris, 1979
Behar Henri, *Tristan Tzara*, traducere de Alina Savin, editura Junimea, 2005
Blachere Jean Claude, *Le modèle negre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XX-e siècle chez Apollinaire*, Cendras, Tzara, éditions NEA, Paris, 1981
Browning Gordon Frederick, *Tristan Tzara –The genesis of the dada poem*, Stuttgard, 1979
Laude Jean, *La peinture francaise 1905-1914 et l art negre .Contribution a l etude des sources du fauvisme et du cubisme*, éditions Klincksieck 1968
Laude Jean, *Les arts de l'Afrique noire,* editions Les livres de poche , 1966

HOW TO BE TRANSNATIONAL? IDENTITY TRAJECTORIES OF THE ROMANIAN AVANT-GARDE MAGAZINES

Adriana COPACIU, PhD Candidate, Université de Fribourg, Suisse

Abstract: Rather than focusing on a pristine reading of the avant-garde, all along our argumentation we prefer a cohesive view of an intricate cultural phenomenon that is the tension, discord and reciprocal contaminations of modernism, avant-garde and traditionalism in Romania, during the early 20th century. Firstly, our advocacy is that the ambiguous relationship between the traditionalist block and the promoters of a national 'specific' style indicates the bifrons image of Romanian modernism and should be regarded as a platform for the emergence of the avant-garde and not exclusively as an opponent of all new art. Secondly, we would like to suggest that the case of the Romanian avant-garde stands as both a vector of the Central and Eastern European avant-gardes and also as an outcome of the cultural hegemony tactics brought into play at the time. Attempting no hierarchical bias between traditionalism and avant-garde, we are interested in their reciprocal motivations (historical and ideological) and in the way in which their tribunes, the magazines, help us reconfigure a systematic profile of the modern Romanian cultural space.

Keywords: European avant-garde, magazines, traditionalism, periphery, literary field

Introduction: Avant-garde and traditionalism as facets of the Romanian modernity

Precipitously dismissed as retrograde, experimentalist or listed among the native background of some of the most famous key characters of the European artistic scene, the Romanian avant-garde prolifically mimes the illusion of the Centre and incessantly negotiates its status of a peripheral culture. Confronted to the wider context of the historical avant-gardes, which surfaced a radical and revolutionary vision of the world where art was reintegrated to the social praxis, its boldest coordinates are blurred. It is now commonplace that the principles of avant-garde artistic revolution were not arcane to the Romanian artists of the time, yet their association to an ascending Eastern European nation engaged them in a different interplay, with different manifestations than the metropolitan ones. In his seminal study of the literary fields, Pierre Bourdieu brought up the question of the social effects of a chronological contemporaneity that could, in his opinion, determine an even wider line of preoccupations then those cautioned by the autonomy of distinct fields alone. Seen as more influential than the idea of Zeitgeist or a cohesive spiritual community, the bourdieusian "space of possibles"[1] would best describe both how specific works are dated and situated and how they interconnect with seemingly or overtly opposing trends. Designed as a historical and

[1] "[…] *les effets sociaux de la contemporanéité chronologique, voire de l'unité spatiale*, comme le fait de partager les mêmes lieux de rencontre spécifiques, cafés littéraires, revues, salons [...] ou d'être exposées aux mêmes messages culturelles, œuvres de référence communes, sont assez puissants pour déterminer, par au delà la de l'autonomie des différents champs, une problématique commune, entendue non comme Zeitgeist, une communauté d'esprit ou style de vie, mais comme un espace des possibles, systèmes de prises de position différents, par rapport auquel chacun doit se définir." See: Pierre Boudieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p. 330.

objective concept, the space of possibles comprises a network of coordinated (even if often dissonant) intellectual relations and position takings that help define the agents of the literary and artistic field.

Consequently, the relations and reactions to the metropolitan cultural centre of reference, represented by the cosmopolite Parisian avant-garde circles, and to the local authoritative critical voices, personified by the traditionalist block, are part of one and the same space of possibles that shapes the identity of the Romanian avant-garde magazines and builds their specificity. Their interplay arbitrates both a national and a transnational voice of the periphery and defines the historical, ideological and aesthetic outlook of the avant-garde magazines.

The (non)-specificity of the Romanian publications in the early decades of the 20th century: nomads and hybrids in context

As any attempt to define the status of avant-garde journals would be if not limited at least hazardous, and most of the literature dedicated to this subject agrees upon their eclecticism and non-specialisation, the Romanian avant-garde makes no exception in this respect. Our revaluation of the emergence of the avant-garde aims at exhibiting the most important elements that make their specificity visible and operational, in a chiefly overlapping logic, which imminently includes the traditionalist formulas of the time. Such a hybrid context is far from suggesting the avant-garde's dysfunction, but signals its diversity and its capacity to engender functionally and artistically meaningful peripheral avatars. The avant-garde magazines seem all the more important to our reading as they are situated in the heart of the cultural debates occupying the prime time of a young nation, they are the interface of a social network of avant-garde artists, editors or aficionados whose efforts are most often than not self sustained and most importantly, they capture the dynamics and trajectories of the international circuit of the artistic world and of its protagonists in the making.

As we have already anticipated, Pierre Bourdieu[2]'s paradigm of the *cultural field* is an inherent reference to any attempt of mapping the dynamics of a cultural space. Custom made for the French literary space and precariously functional when applied to other artistic contexts[3], the bourdieusian theory serves the purposes of our demonstration in as much as it can engender a cultural turn. Consequently, without aiming to curtail Bourdieu's model, we would rather suggest a theoretical shift towards an "effet de champ[4]" in as much as the Romanian early 20th century artistic scene is concerned. This conceptual transfer allows us, on the one hand, to test the plausibility of the original model in a different temporal and geographical space and, on the other hand, to underline the hegemonic influence of the French culture over the Romanian artistic milieu during a period largely catalogued as historical or heroic avant-garde. Thus, we would further argue, along with Bourdieu, that every cultural field is eminently a field of social positions and position-takings, which are to be understood

[2] Pierre Bourdieu, *op. cit.*

[3] The potential of universal validity for the cultural field theory has been taken into consideration by Pierre Bordieu himself : "La démarche consistant à appliquer à un autre monde social un modèle construit selon cette logique [...] vise à appréhender des structures et des mécanismes [et à les] représenter dans un modèle prétendant à une validité universelle. ", in Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 16.

[4] For further references, also see: Boschetti, Anna (dir.), *L'espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 47.

in a relational manner, as a system of individual differences, where every literary strategy is overdetermined. Each choice being simultaneously political and literary, internal and external, such a double-bound perspective is nevertheless key to the analysis of the avant-gardes and of their passionate mouthpieces, the magazines.

Frequently rated as a transdisciplinary item at the confluence of literary history, journalism, literary sociology and the history of the intellectuals, the magazines are recognized as public spaces par excellence, especially in the usage fostered by the avant-garde. As collective works and platforms of artistic sociability, the avant-garde magazines have, to a large extent, redesigned international artistic circulation and have enhanced a flux of cosmopolitanism to the artistic practices.

Before reaching the cusp of our argumentation concerning the Romanian avant-garde publications, a contextualising passage connoting their eclecticism should be shaped. Politically and ideologically biased during their initial phase, the Romanian magazines like *Contimporanul* became the hybrid site of an interpersonal network, whose progressive specialization fostered the cultural nomadism of its members. The agents of this network of publications moved back and forth from the decorum of a mellow modernism towards the avant-garde, briefly courted Expressionism and Dada and progressively switched from Constructivist to Surrealist pleas. Even if theoretically opposed, such tendencies contributed to the hybrid aspect of the Romanian cultural ideology at the beginning of the 20th century and have also underscored its specificity.

As we have already mentioned, the interpenetration of modernism and a certain traditionalist vein is symptomatic, especially to the first phase of the Romanian modernism.[5] If theoretically such a state of affairs had some degree of plausibility, given the historical context of new nationalist era all around Europe, at the practical level the same paradox might seem striking. We are though inclined to believe that the recurrence of congruent aspects that link apparently unrelated artists, works and events, situated at different poles of the same art scene are far from being simple coincidences. As Carmen Popescu also suggests: "At the edges of modernity, the voices of the periphery need to adopt specific tonalities in order to make themselves heard. 'Specificity' becomes a guarantor of 'civilisation' for any culture identifiable in this way. This is why formulas of national identity, translating the cultural idiosyncrasy demanded by the modern world, are symmetrical with progress: the abnegation with which these formulas are asserted derives from the condition of a willed and accepted modernity."[6]

Consequently, if we skim through the journals edited from 1905 to 1939, a period generally reserved to the historical avant-gardes, we are confronted with an uneven representation. Should our first reflex be diachronic, at the beginning of 1905 we discover journals like the symbolist *Viața nouă* [The New Life], or *Viața Românească* [The Romanian Life] and *Semănatorul* [The Sower], published in 1906 and enthusiasts of the traditionalist ideology. Interestingly enough, during the same period we trace the origins of the *Bizarre*

[5] By this syntagm we generally make reference to the first decades of the 20th century, especially to the period before 1924, the latter being considered a symbolic landmark of the authentic Romanian avant-garde.
[6] Popescu, C., (coord), *(Dis)continuities. Fragments of Romanian Modernity in the first half of the 20th century*, Bucharest, Simetria, 2011, p. 12.

Pages by Urmuz[7], the herald of the Romanian avant-garde, whose texts circulated in the bohemian milieu of the time. The more we shift towards the moments of consecration of the avant-garde, around the year 1924, the more our reference points are disturbed, enabling us to proof read a diffracted modernism, along the thin line separating the avant-garde group and the "antimodernists"[8] like Eliade, Cioran & Co. and an ascending traditionalism. Moreover, dramatically affected by nationalist, anti-Semitic or antifascist stands of the 30's, propellant for the left wing views of most of the avant-garde artists in Bucharest, by the forth decade of the 20th century Romania was already under the influence of the Soviet Union, behind the Iron Curtain. Such isolation faulted the existence of the avant-garde and most of the former surrealists (especially those who regrouped during the 40's and generated the second wave of Romanian surrealism dissolved after 1948) either left the country (Ilarie Voronca, Victor Brauner and later on Gherasim Luca, Paul Păun etc.) or became spokesmen of the Communist regime (like Virgil Teodorescu, Max Hermann Maxy, Ştefan Roll etc.). The traditionalist block also underwent critical transformations as the concept of national specificity to which they had grown so attached to deviated towards the rightist wing of nationalism.

Apart from disclosing a very contradictory and elliptical evolution, the common battleground of Romanian modernism leaves very little space for compact and unspoiled programmes, as both the avant-garde and the traditionalist journals recur to eclecticism rather than one-dimensional guidelines. Consequently, during their early years, neither one of the journals is strictly literary or artistic, nor do they indulge in pure and exclusive social, political or cultural analysis. If traditionalist journals, like "*The Sower: journal of Politics, Literature, Science and Art"* declare to be "an organ of general public interests" serving an ideology of linear, wide public information, the same heterogeneous status is exploited by the avant-garde journals. The difference, if not flagrant enough by nature, is also transparent at the level of their programmes, as the avant-garde journals function according to synthesis mechanisms (of arts, of society), targeting an endogenous and limited public. In the double number of *Integral*, undertitled "Journal of modern synthesis", Ion Călugăru, an ascending artist, in his article "Interpretations" captures the force lines of the Romanian cultural field structured by the "major officialdom", culturally dominant and institutionally significant, and "the minor officialdom", that of the avant-garde artists: "Yes, we admit it: we represent a formula. […] Every idea, which turns into an expression, is a formula. […] (and) Ours is disregarded because it is synthetic. […] We could not expect the officialdom to have any other attitude than the repudiation of innovation, of the formula. […] Consequently, the avant-garde artists especially know the reaction of democracy and often feel its repression. Democracy wants nothing to do with art!"[9] However, the long and engaging history of this controversial relationship between the avant-garde artists and the autochthonous critical

[7] The Writings of Urmuz (pen name for Dan Demetrescu-Buzău), an approximately 50-page collection of absurdist stories, were first published in 1922 and he rapidly became the hero figure of the Romanian avant-garde, widely reckoned as a forerunner of Dadaism and Surrealism.

[8] For more insight on the issue concerning the aesthetically convergent pleas of the avant-garde group and the "antimodern" group, see Paul Cernat, "Futurismul italian şi moştenirea sa culturală în România interbelică : Între avangarda şi « tânăra generaţie »", in Ioana Vlasiu, Irina Cărăbaş (eds.), *Studii şi cercetări de istoria artei*, Arta Plastică Series, Special Number "Viitorismul azi : 100 de ani de la lansarea *Manifestului futurismului"*, Romanian Academy Press, 2010, p. 28.

[9] Călugăru, I., "Interpretations", in *Integral*, no. 6-7, 1924, p. 1. Except mentioned otherwise, the English translation of the texts belongs to the author of this article.

figures of the Romanian artistic field was not necessarily a radical and continuous feud, it alternated militancy for new art and innovative means of expression to dispute, public denunciations, scandals or even group exclusions.

The Romanian avant-garde: a synthetic/ integralist/ pictopoetic identity

It is not before 1916 that the historic avant-gardes emerge in the Romanian artistic milieu, mostly by informal means, due to various foreign contacts of Romanian scholars and artists studying abroad. At variance with 15 years after the explosion of futurism in Italy, in 1924, Ion Vinea publishes the founding manifesto of the Romanian avant-garde, the "Activist Manifesto for the Youth"[10], in the pages of *Contimporanul*. If such a consistent discrepancy is critical to the understanding of the status of the Romanian avant-garde and of its development, the neo-Stalinist ideology implemented in the 70's referred to this period in protocronistic terms and rebranded the Romanian avant-garde as the absolute precursory of its European counterpart. Marinetti's first futurist manifesto published in *Le Figaro* on the 20th of February 1909 also circulates in the Romanian magazine Democrația[11] [*The Democracy*], as the acclaimed futurist leader had made it his mission to send thousands of copies all over the world. The anecdotic aura of this event has made the object of many literary investigations but what matters to our demonstration, besides the fortuitous tuning of events, is the peripheral reaction[12] of the Romanian context to the futurist text and its principles. Translated into Romanian, the anarchic tone of the manifesto disappeared completely and came to resemble a pleading for an art of the future. The moderate enthusiasm of its responses denoted, in fact, the insufficient development of the Romanian cultural field, a precarious distribution of its focal points, the absence of a modern tradition of the anarchic gesture and the spectre of a *retour à l'ordre* that seems to gain momentum over the revolutionary potential of the emerging cultural space of modern Romania.

Moreover, during the first years of the Romanian modernism the case of the journals *Contimporanul* and *Gândirea* [The Thought] is particularly relevant, especially for the way in which their programmes meet the expectations of an incipient cultural field. Analysed together, the two journals connote a pattern of dis-solidarity[13], which stands as a viable legitimising strategy. In fact, the so called generation of the 20's, labelled by the fist issue of *Contimporanul* in 1922, was essentially motivated by strategies of rupture with the nationalist ideological block while promoting the cosmopolite modernisation of society. Under the guidelines of synchronicity and the imperatives of specificity, the Romanian pre-avant-garde groups (the ones before 1924) were more likely involved in post-symbolist and anti-academic stands, hesitantly responding to the modern international movements.

The role of *Contimporanul* is key for this period of trial and error, as on the one hand it is the most longevous modern magazine, counting almost ten years of existence (1922-1932), and on the other, it was seen as the epitome of the Romanian avant-garde journals.

[10] Vinea, I.,"Manifest activist către tinerime", *Contimporanul*, no. 46, May 1924, p. 10.
[11] As at the time Romania was using the old calendar and the revised Gregorian one was only implemented after 1923, this case of perfect synchronism between the publication of the Marinettian manifesto and its simultaneous presence in the Romanian journal *Democrația* from Craiova, needs further adjustments, as there was a several day difference between the two texts.
[12] Also see Ioana Vlasiu, "Arta viitorului în România la începutul secolului XX", in Ioana Vlasiu, Irina Cărăbaş (eds.), *op. cit.*, p. 3-13.
[13] Cernat, P., Avangarda românească şi complexul periferiei, Bucharest, Cartea Românească, 2007, p.10.

Nevertheless, *Contimporanul* exhibits a discontinuous trajectory from left wing social and political militancy during 1922-1923, to consistent avant-garde artistic preoccupations and then, towards the 3rd decade, to an extensively heterogeneous programme that enabled the cohabitation of divergent ideologies. During the second phase in the evolution of the magazine, the constructivist dominant is paramount and the journal is placed in the pole position of artistic innovation. Progressively it becomes the centre of the Romanian autochthonous avant-garde and the year 1924 is seen as its absolute landmark. Published in the number 46 of *Contimporanul*, by the time Breton was launching the First Surrealist Manifesto in Paris, Ion Vinea's "Activist Manifesto to the Youth" emerges as an inflexion point in the evolution of the journal. If the tradition of manifestoes[14] was somewhat new to the modern Romanian cultural scene, its exhortative and radical tone seems all the more audacious: "Down with Art/ For it has prostituted itself! […] WE WANT/ The miracle of the new word […]. The plastic, strict and fast expression of the Morse machines […] SO/ We want plastic arts free of sentimentalism, literature and anecdotes, an expression of the pure shapes and colours […] We want to banish individualism as a purpose and to aspire towards an integral art […] Romania is being constructed today. […] Let's kill our dead!"[15]

Influenced by the European version of Constructivism, the Activist Manifesto is reckoned as the birth certificate of the Romanian avant-garde. Collaterally, the International Exhibition organised by *Contimporanul* in 1924, the first large-scale manifestation of the Romanian authentic avant-garde, also became a reference point of the peripheral avant-garde's consecration on the transnational scene.

Another significant step towards the avant-garde was made by the magazine *Integral*[16], that had two locations for its editing board, one in Bucharest and another in Paris. As "Futurism was an incomplete sports school"[17], "Dadaism was a gun loaded with pure noise […]" and its members "without knowing slept under the walls of the academy"[18], and Surrealism "has established dreams and hashish as art principles"[19], *Integral* "without the protectorate of major and minor officialdoms brings the vital and artistic standards to a common denominator."[20] Consequently, any art that preceded *integralism* was synonymous to: "systems, theories, manifestoes. Their names and their multiples badges have only been different facets of the same sensibility. […] There was no pantheist vision of plural concentration, back then there was no power of synthesis. Today we are in a full process of accomplishment […] we want integral realisations."[21]

Attempting to transform eclecticism into a "higher synthesis" and to dismiss any connection to the art of the past, the journal *Punct*[22], the satellite of *Contimporanul*, also promoted a constructivist programme. Their purpose was to: "destroy, at the risk of violence

[14] For a more elaborate study regarding the evolution of the manifesto in the Romanian literary space, see Rodica Ilie, Poetica manifestului literar. Aspecte ale avangardei române, "Transylvania" University of Braşov, 2008.
[15] Vinea, I., "Activist Manifesto […]", *op.cit.*
[16] There were 15 issues of the journal, from March 1925 to April 1928.
[17] Cosma, M., "De la futurism la integralism" [From futurism to integralism], *Integral*, no. 6-7, 1925, p.8.
[18] F.B., "Sept Manifestes Dada", *Integral*, no. 1, March 1925, p.6.
[19] "From Surrealism and Integralism", *Integral*, no. 1, March 1925, p.2.
[20] Manifesto, published in *Integral*, no. 1, March 1925, p. 1.
[21] Cosma, M., *op.cit.*
[22] *Punct*, 16 issues between November 15, 1924 and March 1, 1925. We would like to mention, that although the journal had not published a manifesto in its first issue, this front-page article has a manifesto-like status.

and exaggerations inherent to any revolution, even an artistic one, all sub-mediocre literary, sculptural or musical creations. In the scared and scandalized look of the public we have to place the pleasure of contemplation of the new art forms. Step by step we have to make all art lovers instinctively assail all the photographers and all the initiators of any passeist art"[23].

No later than October 1924, *75 HP* calls itself "the only avant-garde group of Romania" advocating for a new type of synthesis: pictopoetry. The members of the group introduce themselves in terms that echo the style of Dadaist manifestos and the Futurist *parole in libertà*, yet the constructivist dominant is most striking: "The 75 HP Group is organizing a great anti-theatre theatre with performances striking asphalts hepatic diathermy carbonic acid THE AUDIENCE MUST DON SPECIAL ATTIRE INCLUDING boxing gloves shoes potatoes klaxons trumpets signals revolvers preferably brownings asbestos toupees."[24]

Undoubtedly, the great novelty proposed by 75 HP is PICTOPOETRY, co-signed by Victor Brauner and Ilarie Voronca. The definition given by the authors is an ironic tautology: "Pictopoetry is not Painting/Pictopoetry is not Poetry/Pictopoetry is Pictopoetry". Even if the adventure of the magazine resumed to one sole performance (it was also the case of another ephemeral magazine, *Viața imediată*, edited by Geo Bogza in December 1933) it largely contributed to the consecration of Integralism, the Romanian version of constructivism, and imposed new standards in typographic design and visual synthetic approach of the magazine as a work of art per se, challenged by no other local journal.

Eventually, our descriptive rendering of the most important Romanian avant-garde magazines brings forth an essential symptom of their specificity: a syncretic vocation, the pursuit of synchronicity and the configuration of an international artistic identity. This specificity is to be understood not in terms of isolation, designing an irreducible self-sufficient ethos, but as part of an integrative trajectory, a summarizing vision, best represented by the absolute synthesis of integralism and pictopoetry.

Legitimising trajectories of the periphery:

Under the sign of spatial and cultural determinism, the evolution and development of the of avant-garde magazines, well known for their cosmopolite and international character could be seen as a consequence of an active form of artistic imperialism. Situated in the proximity of the Balkans and courting the extensions of Western Europe, the Romanian cultural space represents the dissonant voice of the periphery. As an embodiment of a "small" and "minor"[25] nation, and consequently of a minor avant-garde, the Romanian cultural space could be analysed from at least two points of view. Regarded as an interconnected fragment of the central avant-garde, especially the Parisian one, the Romanian avant-garde stands out as a negotiable cultural entity and its identity becomes part of a paradigm of artistic imperialism. We could therefore imply that such a paradigm implied artistic strategies of rupture and

[23] Calimachi, S., "The Punct Journal", *Punct*, no.4, December 13, 1924, p.1.
[24] *75 HP*, single issue, October, 1924 (no original pagination). The text was originally published in French. For the English translation see: Răileanu, P., *1922-1928*. http://www.plural-magazine.com/article_1922-1928.html.
[25] As the debate concerning the plural typologies of the world's literatures is extremely vast, by "small/minor nation" we make reference to the typology issued by Gilles Deleuze and Felix Guattari in their work *Kafka. Toward a minor literature* published in 1975.

renewal and that the political and artistic body of the nation had to shape itself at the margins of a Western model and those of an inescapable Eastern heritage.

Another more cosmo-politically correct perspective, which orients the cursory of interest towards the minor culture, enables us to say that the case of the Romanian avant-garde stands for a non-linear, hybrid and multi-layered literary history of "the other Europe". Hence, the network of journals would be the most accurate and open interface of this hybrid history. Being extremely flexible and plurivocalic by nature, within the same page it reunites an international programme and a national agenda, all in bold characters. From this point of view the study of the magazines is key to the understanding of essential issues like the peripheral artistic identity and its articulations to a central, transnational space.

In his extremely controversial book *Images and books from France*[26], published in 1922, Benjamin Fondane draws a radical picture of the Romanian cultural field and also shortlists some fundamental aspects regarding the engaged posture of the artist and of the types of cultural responsibility that were attached to it. While, his artistic self-exile leads him to the conclusion "the foreigner is the only posterity"[27], he notes: "For a moment, the idea of doing literary criticism has tempted us. Such an idea was soon suppressed in a drawer, by the national necessity (could it be passed on by heredity?) to perform the part of cultural importer of the European culture"[28]. Although such a radical position became the centre of numerous critical remarks, especially from the traditionalist and conservative voices affiliated to the doctrine of national specificity, Fondane's position was not singular, being part on an almost organic trend of what Sorin Alexandrescu called "the paradox of belonging"[29] that reunited a gallery of characters like Panait Istrati, Emil Cioran or Eugen Ionesco.

This historical and cultural insufficiency was most often than not conjugated with a sense of uneven chronology, which was the litmus of the Romanian cultural vocation of synchronicity. The centripetal pursuit of an international cultural pace was resolved by well-designed legitimising artistic mechanisms which combined time and visibility accelerators specific to cultural peripheries. One of the most important synchronicity-enhancing factors was the appeal to an international style like constructivism. Although it also had local variant, Integralism[30], the constructivist programme was a strategic solution for a cultural field, which needed to mark and legitimise its position within the French cultural hegemony framework. In this respect Edward Said speaks of cultural centralization, a direct consequence of imperialism and globalisation, which helped the great canonical literatures to place

[26] Fondane, B., *Imagini şi cărţi din Franţa* [Images et livres de France], partially translated into French by Odile Serre in 2002.
[27] Fondane, B., "Préface", *Images et livres de France*, Paris Méditerané, 2002, p. 22.
[28]Original quotation: "Un instant cette idée de faire de la critique littéraire nous a tenté. Cette activité a été vite étouffée par la necessité nationale (serait-elle transmise par hérédité ?) de remplir d'abord de rôle d'importateur de la culture européenne", in *op. cit.*, p. 23.
[29] Alexandrescu, S., "Une culture de l'interstice ", *Les Temps Modernes*, no 522, janvier, 1989.
[30]Central to the artistic program of the journal *Integral* (1924-1929), Integralism is considered to be the Romanian version of Constructivism. For further arguments and a more extended development of this subject which surpasses the purposes of our analysis also see: Kessler, E., (ed) *Culorile avangardei/The Colours of the Romanian Avant-garde/Die Farben der Avantgarde Rumanische Kunst 1910-1950*, Bucharest, ICR, 2007 and Passuth, K., *Les Avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1993.

themselves "in the centre of the centre [from where] they can therefore either touch or include the historical experience of the peripheral and the marginal."[31]

Especially to those sceptical about a possible cultural imperialism scenario, that touches some delicate ethical and political issues subject to an extensive post(/neo)colonial literary treatment, the hypothesis of a relative internationalism[32] of the avant-garde or that of a cultural and artistic hybridity[33] might seem more appealing. From such an angle, the avant-garde magazines appear as an all encompassing, integrative marketing strategy. Be it by means of quotations, translations, interviews or simply by an advertising column which groups the most important international avant-garde journals of the time, the Romanian journals infiltrated themselves in the extensive network of the European journals, or what could be called the field of literary and art publications.

Conclusive remarks: The Romanian avant-garde and the paradoxes of an ascending periphery

The Romanian avant-garde scene cultivated the condition of the *in betweener*, that of a mediator between the metropolitan and peripheral Europe, between tradition and modernity. The cosmopolite overture of the magazines such as *Contimporanul*, *Integral*, *Punct*, *75 HP*, *unu*, Alge was an important issue on their agenda, as they stood under the influence of the French culture. It goes without saying that publications bear the spatial marks of a cultural geography both national and international with precise political, ideological and aesthetic objectives. The relationship between what Michel Trebisch[34] calls intellectual "places" (the cultural metropolis, Paris, Berlin, Moscow) and the "counter places" (Europe's peripheries etc.) has an important part in designing the trajectories of cultural legitimating of the avant-garde and have never ceased to fascinate its promoters. According to Edward Said[35], extraterritoriality generated a whole genre in the 20th century, a literature of the exiles, symbolising the age of the refugee, the nomadic, thedecentred and the contrapuntal. In the age of the displaced, Paris was well known for its cosmopolitan exiles, siege of the subsequent uprooting and transplantation of the founders of the avant-garde who later on became trans-national cultural mediators. Energized by prestige, Paris was not an essentialist cultural formation, although it functioned by authority of recognizable cultural patterns but a "contrapuntal ensemble"[36], a market force whose main attribute was the internationalization

[31] Said, E., *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, London, Granta Books, 2001, p. xxxi.
[32] See: Mus, F., Roland, H., and van Mol, D., "Discours internationaliste et conscience identitaire des échanges culturels", in Bru, S., Baetens, J., Hjartarson, B., Nicholls, P., Ørum, T., van den Berg, H., *Europa? Europa! The avant-garde, Modernism and the Fate of a continent*, Berlin, DE Gruyter, 2009, p. 281 The authors take into consideration a relative internationalism to speak about the case of the Belgian avant-gardist Pensaers who oscillates between a sense of nationalism and an international input.
[33] Cheah, P., "Rethinking Cosmopolitical Freedom in Transnationalism", in *Cosmopolitics. Thinking and Feeling beyond the Nation*, Cheah, P., Robbins, B., (ed), Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1998, p. 292. By making reference to James Clifford's theory of cultural hibridity, the authors suggests that such a theory celebrates « a dispersed polycentric globe where cultures are hybrid, inorganic and indeterminate because they are relational and in persistent flux ». Further on, Homi Bhaba another great figure of this trend is invoked to emphasize the fact that hybrid culture is "the strategic activity of authorising agency, not the interpellation of pre-given sites of celebration and struggle". If a colonising paradigm naturally involves mimicry of the coloniser by the colonised, cultural hybridity hints at a negotiable identity, by means of reciprocal assimilation.
[34] Racine, N., Trebitsch, M., *Les Cahiers de l'Institut du Temps Présent, Sociabilité, Intellectuels. Lieux, Milieux, Réseaux*, Cahier n° 20, mars 1992, Paris, CNRS.
[35] Said, E., *op.cit.*, p.175.
[36] Said, E., *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993.

of culture. The sociology of the metropolitan encounters and associations between artists (mostly immigrants) and the mainstream ground is extremely revealing in the case of the Romanian protagonists of the avant-garde Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Constantin Brâncuşi, Victor Brauner, Marcel Janco, Arthur Segal, Claude Sernet, Ilarie Voronca. Their voluntary exile (be it temporary or permanent) is the outcome of legitimatizing strategies performed at the Centre, a reflection of art's imperialist vocation and an imminent violence inflicted upon their national heritage. In spite of an achieved synchronism (the so called *exported modernism*) of Tzara, Brâncuşi, Isidore Isou and later on of Ionesco, who experienced expatriation as a positive assimilation of the Centre, Romanian modernity was under the sign of a complex of the periphery[37]. The return of the prodigal sons, like Iancu, who once a famous architect and artist at the cabaret Voltaire in Zurich and Paris joins the Romanian local group of avant-garde and becomes a leading figure in the pages of magazines such as *Punct* and *Integral*, wasn't assertive enough to radicalise the Romanian context.

Moreover, the intense collaboration between the local avant-garde and international artists, among which the most significant event was the 1924 Exhibition organised by *Contimporanul*, created an visible artistic movement and placed the Romanian culture on the international avant-garde orbit but did not succeed to expiate it from the accusation of bovarism (synonym with provincial art), and cultural import.

Even if its initiators were fully involved in the European movement and the period revolving around the prolific year 1924 is usually regarded as the authentic stage of the Romanian avant-garde, this extremely affluent and controversial cultural phenomenon remained a paradox even to its recent critics as it is more often than not regarded as a quasi-avant-garde or a retro-avant-garde. It dwells, nevertheless, also under the sign of the exceptional because during a limited time span (1920's - 1940's) and under nationalist prone historical conditions, the local avant-garde managed to blend in the context of the international movement and also to vividly capitalize its peripheral transnational specificity.

Bibliography

Beldiman A., Cârneci M., Oroveanu M., (eds.), *Bucureşti anii 1920-1940 intre avangardă şi modernism/Bucharest in the 1920s- 1940s Between Avant-garde and Modernism*, Bucharest, Simetria, 1994

Boudieu, P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998

Bru, S., Baetens, J., Hjartarson, B., Nicholls, P., Ørum, T., van den Berg, H. (eds.), *Europa? Europa! The avant-garde, Modernism and the Fate of a continent*, Berlin, DE Gruyter, 2009

Boschetti, A., (dir.), *L'espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde, 2010

Cernat, P., *Avangarda Românească şi complexul periferiei*, Bucharest, Cartea Românească, 2007

Cheah, P., Robbins, B., (ed), *Cosmopolitics. Thinking and Feeling beyond the Nation*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1998

Kaufmann V., *Poétique des groupes littéraires, Avant-gardes 1920-1970*, Paris, PUF, 1997

[37] Cernat, P., *op.cit.*

Kessler, E., (ed) *Culorile avangardei/The Colours of the Romanian Avant-garde/Die Farben der Avantgarde Rumanische Kunst 1910-1950*, Bucharest, ICR, 2007
Passuth, K., *Les Avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1993
Pop I., *La réhabilitation du rêve*, Paris, Maurice Nadeau, 2006
Popescu, C., (ed.), *(Dis)continuities. Fragments of Romanian Modernity in the first half of the 20th century*, Bucharest, Simetria, 2011
Racine, N., Trebitsch, M., *Les Cahiers de l'Institut du Temps Présent, Sociabilité, Intellectuels. Lieux, Milieux, Réseaux*, Cahier n° 20, mars 1992, Paris, CNRS.
Said, E., *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993.
Said, Edward, *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, London, Granta Books, 2001
Vlasiu I., Cărăbaş I. (eds.), *Studii şi cercetări de Istoria artei*, Arta Plastică Series, Special Number "Viitorismul azi : 100 de ani de la lansarea *Manifestului futurismului"*, Romanian Academy Press, 2010

THE CRITICAL RECEPTION OF IOANICHIE OLTEANU'S WORKS

Delia Natalia TRIF (ANCA), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: ***The Literature Circle from Sibiu*** *was initiated by the young group of students coming from Cluj to Sibiu.* ***The magazine of The Literature Circle*** *contains six numbers. The Circle has reached the apogee moment in 1945, some months before the end of the second world war.The editor of the publication was I.Negoitescu.*
Who speaks about ***The Literature Circle from Sibiu*** *is represented himself mainly by his "balladist": Radu Stanca, Ştefan Augustin Doinas , Ioanichie Olteanu.*
Ioanichie Olteanu is the third balladist of the Literature Circle. He signs in the first issue of the publication two compositions: ***The ballad of the cheated husband*** *and* ***The mishap of the theologian with the tree****.*
Ioanichie Olteanu's ballads were published in magazines and newspapers. Although few in number, these have a strong originality. Among these, we remember: ***The ballad of the cheated husband, The ballad of the drowned****,* ***The ballad of the suicide****,* ***The sunflower****,* ***The mishap of the theologian with the tree****. representative poems:* ***The poet room*** *and* ***The tower****.*
Through his poems, Ioanichie Olteanu proves a worthy representative of poetic orientation generated by ***The Literature Circle from Sibiu****.*

Keywords: Ioanichie, ballad, originality, immortality, magazine

Lucrarea de faţă se încearcă a fi o radiografie a abordărilor critice referitoare la opera lui Ioanichie Olteanu. În realizarea acestui demers voi încerca să prezint o antologie a ideilor criticilor literari asupra operei lui Ioanichie Olteanu. Este vorba de cărţile posibile, neapărute la timpul lor, rămase în manuscrise sau risipite în publicaţii periodice niciodată culese de acolo pentru a fi aşezate, protector, sub pavăza unor coperte. O asemenea „carte posibilă" a fost până acum „Tunul şi alte poeme", apărută postum, care adună pentru prima oară laolaltă, într-un singur mănunchi, versurile lui Ioanichie Olteanu.

Prețuit ca traducător, stimat ca fondator şi conducător de instituţii literare, autorul era una dintre figurile cunoscute ale vieţii literare româneşti şi nu i-ar fi fost greu să readucă singur la lumină propria-i poezie. Nu a făcut-o însă. Mai mult s-a străduit parcă din răsputeri să uite remarcabila şi remarcata sa creaţie literară din anii 1940 - 1965. Criticii literari şi-au reamintit-o, în schimb, mereu şi, la răstimpuri, şi-au exprimat regretul „că nu a fost editată", lăsând să plutească în jurul ei haosul unei legende.

„Ioanichie Olteanu însuşi îşi vede poezia ca pe un mormânt, un univers infernal fiind inspirată din trăirile proprii: …poezia mea e un mormânt, o capcană diabolică, o zare finite, un univers infernal … e macinată de la început până la sfârşit de ironie şi bătăi de joc … e în realitate o frână o piedecă pe care mi-am pus-o mie însumi pentru a-mi stăvili tendinţa irezistibilă de a „face poezie"… ascunde un temperament de o excesivă şi primitivă sentimentalitate, de o sinceritate emotivă patetică, de care mi-a fost ruşine mie în primul rând… Urmarea a fost: *Balada* înecaţilor, *Bucolica* şi celelalte, adică luciditatea muşcătoare

care omoara poezia.

Căci poezia mare n-a fost niciodată fructul cenzurei intelectuale, ci al orgiei pasiunii, al emoției sălbatice şi libere.

Dar poate că mă înşel; îmi amintesc de *Mallarme* şi *Valery*, de *Lautreamont* şi *Apollinaire*…" (Dintr-o scrisoare)

Este ceea ce spune. printre primii, I. Negoițescu, unul dintre principalii ei interpreți:

„Ioanichie Olteanu a devenit, datorită refuzului de a-şi aduna într-un volum versurile răspândite cu un sfert de veac în urmă prin reviste şi ziare, o legendă care ascunde de fapt un adevăr istoric. Legenda unui autor şi adevărul unei opere."[1]

O repetă apoi Victor Felea, care într-un articol aniversar[2], regreta că „primele sale producții, rezistente şi azi la lectură şi purtând însemnele unui talent surprinzător nu au fost urmate de altele." Şi continuă:

„Adeseori, noi, prietenii săi, cei alături de care a pornit la drum, ne-am rostit nedumerirea față de tăcerea sa în planul activității poetice. Nu am putut să credem că şi-a abandonato vocație atât de evidentă. Unii au spus că e imposibil să nu scrie, însă nu ar vrea să publice, alții au conchis că şi-a epuizat resursele intime. I-am adresat şi întrebări în acest sens, dar n-am putut obține decât un surâs sau un gest al mâinii. Nu se lăsa prins în jocul destăinuirilor, nu lăsa nicio uşă deschisă către taina sa."

Mai târziu, la dispariția sa, aceluiaşi regret, dar şi încrederii într-o viitoare redescoperire a poetului îi dă glas Ştefan Aug. Doinaş:

„…nu s-a preocupat niciodată de propria producție lirică. A scris, de altfel, destul de puțin. Dar sunt sigur că, la apariție, volumul său de poezii va stârnii aceeaşi emoție rafinată pe care ne-a provocat-o nouă acum peste 50 de ani."[3]

Cornel Regman, cu acelaşi regret ca şi Doinaş, afirma:

„Plecarea dintre noi a lui Ioanichie Olteanu nu semnifică nici pe departe dispariția scriitorului o dată cu a omului. Abia acum se poate întreprinde acea acțiune demult necesară de a restitui curentul viu ceea ce o discreție impusă până la armonizare a împiedicat publicarea anunțatului în epocă volumul „Turnul", pe care, participant câştigător la concursul pentru editarea operelor scriitorilor tineri de la Fundațiile Regale, în urmă cu o jumătate de secol, autorul şi publicul său zadarnic au aşteptat să-l vadă apărut."[4]

Nicolae Balotă nu va pregeta să-şi exprime, nedumerirea în legătură cu tăcerea poetului, încercând să o lumineze interogativ:

„Ceea ce s-a petrecut în fapt în poezia, de în viața lui Ioanichie, a fost o bizară şi îndelungată tăcere. De parcă Poezia şi-ar fi înghițit Poetul. Se va putea glosa îndelung pe marginea acestei prăpăstii în care a pierit un verb poetic de o insidioasă modernitate. Împrejurări nefaste, obligând o conştiință exigentă la renunțare? Asceză a unui poet având o prea înaltă concepție despre poezie pentru ca să se creadă la înălțimea acesteia?"[5]

---

[1] I. Negoițescu, *Lirismul purității şi al eşecului,* în *Lampa lui Aladin*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. 51
[2] Victor Felea, *Ioanichie Olteanu – 60, în Steaua* ,XXXIV, 1983, nr. 9, p. 15
[3] Ştefan Aug. Doinaş, *Amintirea lui Ioanichie*, în *România literară*, XXX, 1997, nr. 14, p.7
[4]Cornel Regman, *Despre câțiva „cerchişti", azi*, în *Dinspre „Cercul literar" spre „optzecişti"*, Bucureşti, Cartea Românească, 1997, p. 85, (interviu realizat de Florin Muscalu)
[5] Nicolae Balotă, *Un poet al tăcerilor*, în *Luceafărul*, 1997, nr. 13, p. 19

I. Negoițescu afirma despre poeziile lui Ioanichie Olteanu că lirismul lor pendulează între dorul, căutarea purității şi eşecul acestui dor şi al acestei căutări. Lunga versificare (aproape toate poemele lui Ioanichie Olteanu sunt lungi, ceea ce poate fi, încă o dată, semnul *căutării* laborioase, înăuntrul fiecărui poem în parte) intitulată *Balada insucceselor* merită prin urmare a fi analizată dintr-un atare puncte de vedere. Această confesiune monologată este relevantă mai întâi prin însăşi forma ei. Într-adevăr, dacă în poezia lui Ioanichie Olteanu propensiunea spre exprimarea lirică discursivă, prozaic-sarcastică – denotând în fapt timiditatea, pudoarea de a se dezvălui a unui eu sensibil şi prea candid – este aproape generală, în *Balada insucceselor* prozaismul sarcastic şi discursivitatea ating limita maximă: ca şi cum, formal chiar, poetul trăieşte deplina conştiință a imposibilității sale de a se regăsi şi mântui prin poetic."[6]

Acelaşi critic, I. Negoițescu vorbeşte despre „prozaismul sarcastic sau intervențiile prozaic-sarcastice din poemele lui Ioanichie Olteanu, uneori la pragul „viziunilor", al delirului liric propriu-zis, trădează mereu (precum în *Balada insucceselor*, la limită) îndoiala poetică a celui căruia versurile înseşi, ca modalitate în sine, i-au devenit suspecte: şi, spre a nu fi „tras pe sfoară", de poezie Ioanichie Olteanu o subminează cât şi de câte ori poate. De unde şi jocul între real şi halucinații, în poezia sa, între autentica dezlănțuire şi pastişa."[7]

Iulian Boldea vorbeşte despre baladele lui Ioanichie precizând că cele mai impresionate sunt: *Balada înecaților, Balada soțului înşelat* şi *Pățania teologului cu arborele*:

„Baladele pe care le scrie Ioanichie Olteanu (…) se disting net față de cele ale lui Ştefan Aug. Doinaş, Radu Stanca sau Dominic Stanca. Poetul utilizează aici, cu deosebit rafinament, resursele umorului negru, ale unei fantezii mereu controlate de rațiune, în care grotescul şi carnavalescul se întretaie cu unele accente ale poeziei cotidianului de mai târziu."[8]

Alt critic literar foarte renumit, Nicolae Balotă afirmă despre Ioanichie Olteanu că: „Ioanichie, este, poate, cea mai enigmatică figură din Cercul literar sibian. Dacă a fost, în acei ani ai începuturilor, o romantică a Cercului, el s-a ataşat, cu o particulară maliție poetică, de exploatarea filonului său ironic. Astfel încât Radu Stanca, refuzând orice panaş, el deturna *baladescul* programat în poetica din perioada revoluționară a Cercului literar, îi întorcea pe dos măştile nobile, delactându-se - cvasidemonic – cu reversul lor. Unde l-ar fi dus aceste porniri iconoelaste, dacă… Mărturisesc că nu ştiu cum ar fi trebuit să continui după acest „dacă". Ceea ce s-a petrecut de fapt în poezia, deci în viața lui Ioanichie, a fost o bizară şi îndelungă tăcere."[9]

Ioanichie Olteanu este perceput de către Ştefan Aug. Doinaş ca fiind „…serios, discret, modest, cu o rezervă de țăran ardelean înțelept, el distona un pic în cercul nostru foarte gălăgios. Era un tânăr „închis", în jurul lui plutea un uşor aer de mister."[10]

În legătură cu baladele lui Ioanichie, Doinaş a scris în „*România literară*"

[6] I. Negoițescu, *Lirismul purității şi al eşecului*în *Lampa lui Aladin*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. 51, 53
[7] Ibid
[8] Iulian Boldea, *Ioanichie Olteanu şi Cercul Literar de la Sibiu*, în *Izvoare filozofice*, tom 4, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2009, p.146
[9] Nicolae Balotă, *Un poet al tăcerilor*, în *Luceafărul*, 1997, nr. 13, p. 19
[10] Ştefan Aug. Doinaş, *Amintirea lui Ioanichie*, în *România literară*, XXX, 1997, nr. 14, p.7

următoarele:

„Baladele lui Ioanichie Olteanu s-au deosebit, de la început, de producţiile de acelaşi gen pe care le semnam eu şi Radu Stanca. În timp ce ale noastre plăteau un tribut evident tradiţiei baladeşti german, ale lui Ioanichie se impuneau prin modernitatea lor. Nici o undă de umor sau joc verbal nu exista la noi, în timp ce la el, de la temă până la rezolvarea ei, luciditatea ironic-amuzantă a autorului se simţea imediat. *Balada soţului înşelat* şi *Păţania teologului cu arborele* au făcut la timpul lor senzaţie."[11]

Acelaşi inegalabil Ştefan Aug. Doinaş îşi exprima opina în legătură cu poezia lui Ioanichie Olteanu: „…în poezia lui Ioanichie Olteanu întâlnim tocmai asemenea procedee care aruncă în aer vechea noastră imagine despre lirism. Această poezie va valorizată abia acum, când noile teorii asupra textelor poetice au pus în lumină procedee-multă vreme repudiate – care fac ca „misterul" poetic să-şi arate măruntaiele, să fie explicabil doar cu ajutorul unor concepte care sfidează logica obişnuită."[12]

Ovid. S. Crohmălniceanu şi Klaus Hutman consemnează în Cercul literar de la Sibiu, faptul că Ioanichie se distingea înainte de orice prin natura foarte aparte a poeziilor sale. Scria şi el balade, dar în cu totul altă manieră decât dânsul sau Radu Stanca.

„Baladele straniului „cerchist" sunt puţine la număr, dar posedă într-adevăr o puternică originalitate. […]

Nota cu adevărat aparte a baladelor lui Ioanichie vin din modernitatea lor pronunţată, dar acesta nu le-o dă o ascendenţă negermană, ci direcţia vădit inovatoare în care se mişcă. Ea întâlneşte, surprinzător, tocmai linia WedeKind-Brecht, menţionată înainte. Apropierile, fără să forţăm lucrurile, sunt izbitoare […]

Angajarea politică sinceră, din convingere, distinge asemenea compuneri de altele conjuncturale, imprimă poeziilor militante ale lui Ioanichie Olteanu o naturaleţe şi o tresărire socială autentică, a lui Brecht, chiar dacă semnatarul lor nu-i citise baladele pe atunci, cum e foarte probabil."[13]

I. Negoiţescu percepe baladele lui Ioanichie Olteanu ca fiind dezacordul dintre eu şi lume, ca şi o ruptură „infernală" dintre lirism şi „luciditatea muşcătoare". Ele vor reverbera până şi în stilul versificaţiei, care devine mai lască, iregulară. Un exemplu, ar fi „altă noapte la ţară", unde versul alb pare el însuşi reflexul unui romantism ameninţat şi deromantizat de proza vieţii. Astfel, în chiar turnura versurilor, începe să se strecoare deja scepticismul îndurerat al poetului, care „trăieşte deplina conştiinţă a imposibilităţii sale de a se regăsi şi mântui prin poetic."[14]

Acea „prea vie, prea dureroasă conştiinţă a eşecului"[15] îşi atinge însă dimensiunea cu adevărat „existenţialistă"[16] doar în cea de-a doua etapă a creaţiei, foarte scurtă şi ea. O descoperim, bunăoară, în *Balada insuccesele*lor, asupra căreia acelaşi I. Negoiţescu stăruie cu deosebire, scoţând-o definitorie pentru „prozaismul sarcastic" spre care îndrepta poetul:

---

[11] Ibid

[12] Ştefan Aug. Doinaş, *Scriitori români*, Bucureşti, Editura Eminescu, 2000, p. 129 - 134

[13] Ovid. S. Crohmălniceanu şi Klaus Heitman, *Cercul literar de la Sibiu*, Bucureşti, Universalia, 2000, p. 152; 154;

[14] I. Negoiţescu, *Lirismul purităţii şi al eşecului,* în *Lampa lui Aladin*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. 72

[15] I. Negoiţescu, op. cit. p. 72

[16] Vezi, de asemenea, scrisoarea către Ion Horea, care atestă, între altele, că poetul era familiarizat cu filozofia în general şi cu cea „existenţialistă" în special.

„Multe necazuri dau peste om în viață,
Îndoieli, crize şi boli, spaime şi greață.
Zilele noastre sunt răvăşite
din belşug cu dezamăgire stropite,
chiar şi plăcerile ne sunt otrăvite.
Iată de pildă eu, care nutream idealuri,
amețit sunt şi beat ca o barcă pe valuri."

Ion Horea, vărul primar al lui Ioanichie Olteanu, în *Mentorul meu literar* consemna următoarele lucruri: „Pentru mine, Ioanichie, tot ce-mi comunica din viața literară şi mai cu seamă din lumea Cercului Literar de la Sibiu, până tocmai în acel an al destrămării lui, era Poetul. (…) Ioanichie mi-a trimis un pachet de cărți şi o lungă scrisoare, pe care, dacă o încredințez acum tiparului, iată, după aproape şase decenii, o fac numai pentru bucuria lecturii acestor pagini, a acestei mini-introduceri în filozofie şi în poezia modernă franceză, în sensul omagierii mentorului meu literar, dar şi cu sentimentul că, prin propriile lui mărturisiri, dezvălui câtva din ființa celui mai discret om pe care l-am cunoscut. (…) Astfel se încheia destinul tragic al unuia dintre cei mai originali poeți ai acelui timp.

Ioanichie Olteanu, alături de Radu Stanca şi Ştefan Aug. Doinaş, a dat baladei strălucirile rare ale modernității."[17]

[17] Ion Horea, *Mentorul meu literar*, în *Acasă*, I, 2008, nr. 4, p. 51 - 52

MAPPING OSLO- LITERARY CARTOGRAPHY AND NARRATIVE

Andra RUS, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Robert T. Tally introduces literary cartography as a method of analysis which can generate fresh approaches to the study of spatiality in literature by comparing narrative to a form of mapping. Tally's literary cartography functions metaphorically and does not include the use of real maps, but rather of mental maps that writer, characters and readers work with in deciphering a text. Real maps are in their turn symbolic visual representations of the world they stand for and similarly to narratives and mental maps, they work with conventions. This paper intends to analyze the interplay of walking, mapping and writing the city of Oslo in the fiction of contemporary Norwegian writer Lars Saabye Christensen, making reflection on how literary cartography may be applied to literary studies in general.

Keywords: mapping, literary cartography, walking and the city, Oslo, Lars Saabye Christensen

Introduction

Maps have for long been an integral part of human life, evolving from very primitive forms to the extremely modern satellite maps that we have today. However, what remained a characteristic of maps is the fact that they operate through symbols and conventions. Be it navigation maps, tourist maps or any other form, they are all used in order to make sense of the world and as a help for orienting ourselves in the environment. Narrative plays a similar role and works of fiction in many ways are connected to the idea of mapping, more often than not mental and not concrete and scientific mapping, but still a successful form of drawing maps. Narrative also operates with symbols and conventions and much as maps do, it needs the participation of the reader to decipher it. Lars Saabye Christensen is a contemporary Norwegian author, well known both at home and internationally, having written in a variety of genres. His writing is deeply interconnected with a literary geography constituted by the city of Oslo and his narrative project becomes also a cartographic project in relation with the urban space of Oslo.

Maps and Literary Cartography

Robert T. Tally is a key theoretician in the field of spatiality and narrative, having introduced literary cartography as a method of analysis which can connect spatial representation and storytelling, by comparing narrative to a form of mapping:

> Narrative is a fundamental way in which humans make sense or, give form, to the world. In that sense narrative operates much as maps do, to organize the data of life into recognizable patterns with it understood that the result is a fiction, a mere representation of space and place, whose function is to help the viewer or mapmaker, like the reader or writer, make sense of the world.

> Literary cartography as I call it, connects spatial representation and storytelling. (Tally 2009: 17)

Tally's literary cartography functions metaphorically and does not include the use of real maps, but rather of mental maps that writer, characters and readers work with in deciphering a text. Real maps are in their turn symbolic visual representations of the world they stand for and similarly to narratives and mental maps, they work with conventions. Peter Turchi's book *Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer* analyzes this connection between writing and mapping, starting with the following premise: "To ask for a map is to say 'Tell me a story'" (Turchi 2004: 11). The author believes that our mental maps are very often not very accurate, since they are preponderantly subjective and selective, that is constructed based on our own experience of places and our memories connected to these places: "Our sense of place is in many ways more important than objective fact. The impressions we carry of the house grew up in and the places where we played as children are more important to us than any mathematical measurements of them." (Turchi 2004: 28-29) This study is written mainly for writers to provide them with directions on their role as cartographers who chart the world. This is how he describes the process of writing and reading in connection to maps: "So, the world of a story is a thing we create or summon into being, but which the reader participates in creating and understanding. A story or novel is a kind of map because, like a map, it is not a world, but it evokes one (or at least one, for each reader)." (Turchi 2004: 166)

Tally emphasizes as well the importance of maps for spatial approaches to writing and reading. There is an exchange between writing and cartography, since while the act of writing is a form of drawing a map, in order to describe a place one must very often tell the stories implicit in that specific place.

> I take mapping to be the most significant figure in spatiality studies today, partly because of its direct applicability to the current crisis of representation often cited by theorists of globalization or postmodernity, but also because of the ancient and well known connections between cartographic and narrative discourse. To draw a map is to tell a story, in many ways, and vice versa. (Tally 2012: 4)

Mikhail Bakhtin's theory of the chronotope is also a fruitful approach to literature from a spatial perspective and Tally considers that Bakhtin's study gives equal importance to time and space, thus being a pioneer of the spatial turn:

> "In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope." (Bakhtin 1981: 84)

Space is thus seen as dynamic again and responsive to the movements of time, the two components fusing into the artistic chronotope, a concept that helped restoring balance and harmony between the two coordinates. Bakhtin's theory together with Jameson's cognitive mapping constitutes the foundation of spatiality studies applied in literature. Mapping is a useful concept in the discussion of both city and memory, since both are shaped and organized through this mental process. In the context of Lars Saabye Christensen's novels that are the subject of this research, employing ideas from literary cartography opens the way to analyzing both how the city is mapped through writing and how memory functions in connection to the map of the city.

Lars Saabye Christensen similarly maps Oslo in the process of writing and two very good examples of this are the novels *Beatles* (1984) and *Bly*[18] (1990), consequently, the examples used in this paper are taken from this two works. Christensen's characters walk through the city while the narrative weaves its nets across the streets and thus the map is gradually drawn. This mental map works as a point of reference for both characters and the narrator and it simultaneously helps the reader in navigating through the novels. One does not need to be familiar with the city of Oslo beforehand but after reading and exploring this literary map, the city becomes familiar and known. This is where one of the main strengths of Lars Saabye Christensen lies, in the power of describing the city so profoundly that the reader ends up feeling he/she has actually taken a trip to Oslo. Peter Brown in his introduction to the volume *Literature & Place 1800-2000* speaks of place as a means whereby literature effects a dialogue with the past, bringing again memory and place together: "Novelists create simulacra of places known to their readers and in such instances the thrill of recognition is part of the text's appeal" (Brown 2008: 18) Brown sees fictional maps as mnemonics which help the reader inhabit the world of literature. Some authors choose to provide real maps along with their works, but this is not necessary. The mental map created through narration is just as powerful as a concrete map.

Walter Benjamin's theory of the flanéur is a fruitful approach to the topic of city and literature. It brings in the spotlight the act of walking in a city, one of the most important spatial practices enacted by human beings, according to Michel de Certeau, who notices that contemporary urban discourse is obsessed by figures that traverse space, such as the flanéur, the spy or the detective and stresses that all these urban explorations are in fact spatial stories. Lars Saabye Christensen's characters are this type of figures and wandering through the city is one the most common situation they find themselves in. By telling such spatial stories, Christensen's protagonists allow for both the city and memory to be mapped along with their explorations of urban space. In the cartographical project undertaken by the novels, the protagonists are the ideal partners since through their movement through the city they open it up for the map to be drawn.

Tally's discussion of literary cartography further extends to encompass another important idea that connects spatiality and memory, that is, the sense of a place or the genius loci. This matter will be further discussed next, included in the broader discussion on the distinction between space and place which has been mentioned briefly in the beginning of this

[18] Lead

presentation. In Tally's opinion, the story and the place are inextricably bound together and a literary work will become infused with the places that it explores:

> "In reading, the spirit of place emerges from the writer's literary cartography which the reader uses to give imaginative form to the actual world. In so doing, the reader of the narrative maps draws upon frames of reference to help make sense of both the text, the spaces it represents, and the world." (Tally 2012: 85)

Walking and the City

Walking as a spatial practice is an effective way of exploring and mapping the city. It is thus enlightening to analyze the way characters in Lars Saabye Christensen's novels move around the city, while assigning meaning to different places. Narrative and walking are both forms of mental mapping, most of the times being interwoven. Having characters that walk through the city is a good pretext for the unfolding narrative that fixes memory in place containers.

Christensen's characters are to a great extent characters on the move, most of the time engaged with the city that becomes a form of scene for the unfolding of their lives. There are different ways of experiencing the city on the move, from aimless walking to cycling or playing hide-and-seek. From this point of view, walking and narrative contribute to the cartography of the literary works, both being a form of mapping. Oslo is mapped first and foremost in *Beatles*, while walking the city in the other two novels of the trilogy is a way for both characters and readers to revisit that map, a situation that favors the resurfacing of memory.

When discussing literary cartography, Walter Benjamin's theory of the flanéur was mentioned and if Christensen's characters are not exactly the classic embodiments of this idea, they do have traits that connect them to it. For example, one of the most used descriptions for Christensen's protagonist is that of the stumbling hero, the person who sometimes has issues in adjusting to the environment but is however always on the move and engaged with the city life. It is also useful to note that footsteps, shoes and shoe laces are recurring symbols in the novels which reinforce the importance of walking as a spatial practice. Walking, mapping and narrative all have characteristics that are inherently spatial. The three acts are also interconnected: mapping the city would not be possible without the act of walking, writing the city is in itself a form of mapping, while narrative is supported by both the act of walking and the consequent mapping of meaningful places.

Mapping Oslo

In *Beatles*, the map is established and laid out and this is done mainly through the use of real place names that can still be found in today's Oslo. Authenticity is another trait of Lars Saabye Christensen writing and the mental mapping of memories is supported by a mapping of the city that follows closely the real Oslo. The fact the years of late childhood are described together with the years of adolescence allows the author to better document the city since the characters are constantly moving, discovering and

negotiating their relation to the urban space of Oslo. Lars Saabye Christensen's narrative may in this sense be perceived as what Robert T Tally Jr. considers a spatially symbolic act:

> "An approach to narrative as a spatially symbolic act enables us to navigate literature and the world in interesting new ways, by asking different questions, exploring different territories, and discovering different effects. As writers map their worlds, so readers or critics may engage with these narrative maps in order to orient ourselves and make sense of things in a changing world."[19]

Oslo in *Bly* resembles a palimpsest where the map drafted in *Beatles* is visible but new experiences are added as our characters' lives continue to unfold on its streets. As such, the scene is set for the interplay between past and present, with memories surfacing around every corner of the city. Objects from the past, such as an old photo album or old records, will trigger even more memories while the senses, particularly the sense of smell, play a central role in the remembrance process. The powerful connection with places that has been established in *Beatles* provides now the stability needed for memories to be sheltered and as the protagonist walks through the city in search for ways to make sense of his identity and surroundings, these meaningful places create stable points of reference. The childhood neighborhood and home become less important and pushed to the background while Karl Johan Street and the places claimed by the artistic underground of Oslo become more visible. A new map of the city is in a way created for the reader to navigate through but this new map is an overlay for the map created in *Beatles* as new place experiences are woven on the past experiences. The everyday life of the city and the act of walking are still central factors behind the creation and recreation of a sense of place.

Bly contains a very enlightening description of mental mapping of the city in chapter I, the first chapter that disrupts the linearity of the novel by presenting an episode from the past, when Kim had rubella and had to stay in bed for several days. He then receives the visit of Seb, Gunnar and Ola. As they leave, Kim follows their steps on the streets, knowing each turn they take, which shows that the map of the city is deeply ingrained in his mind:

> "Soon after, I hear Gunnar, Ola and Seb go away over Svoldergate. They go round the corner and I hear their voices and their laughter, especially their laughter (...) They have stopped at Bygdøy Allé. B-b-bananas! Roger replied bananas. I hear laughter still. I hear footsteps crunching in the sand. They are going to Vestkanttorget. I know Seb has a scout knife to cut the car signs. I hear them go, I hear them until they pass the fountain in Gyldenløvesgate, and then a strange thought hits me: I've lost them."[20] (Christensen 2008: 33)

[19] http://www.nanocrit.com/essay-two-issue-1-1/

[20] Like etter, hører jeg Gunnar, Seb og Ola gå bortover Svoldergate. De runder hjørnet, og jeg hører stemmene deres, latteren, særlig latteren (…) De har stanset ved Bygdøy allé. B-b-bananer! Roger svarte bananer. Jeg hører latteren fremdeles. Jeg hører skrittene som knaser i sand. De skal til Vestkant-torget. Jeg vet at Seb har en speiderkniv i beltet. Med den skal de brekke av bilmerker. Jeg hører dem gå, jeg hører dem helt til de passerer fontenen i Gyldenløvesgate, og enda en underlig tanke slår meg: Nå har jeg mistet dem.

This fragment shows how the art of story-telling and the mapping of places are interconnected as in the literary cartography concepts developed by Robert T. Tally Jr. with narrative organizing the data of life into recognizable patterns. The three boys weave their own story while walking the streets that Kim holds very closely mapped in his mind. The story emerges as the map of the city emerges, this fragment representing at a micro level what Lars Saabye Christensen does throughout his writing.

A similar episode appears in chapter VI of the novel, when once again, we are taken back to the past. The exact time of the events depicted is not given, but there are signs that place them shortly after Kim recovered from rubella. Other than that, the moment is depicted as follows: "It is a Saturday afternoon, in May, with sand on the streets and warm wind in the hair."[21] (Christensen 2008: 285) The boys are out playing when Kim hits too hard their last tennis ball and they set off on the streets in an attempt to find it. This works as a pretext to map the city since the boys get so far in their act of searching it that it seems implausible for the ball to have gone so far: "And so, Seb, Gunnar, Ola and I wandered up the streets."[22] (Christensen 2008: 285) The ball is symbolically inscribed with their initials, GOKS, which turns this search in a metaphor for friendship and unity. During their search, they get to the fountain in Gyldenløvesgate, to Mannen på Trappa where they buy frozen juice before heading to Drammensveien. They get to Solli Square by sneaking on the tram and then decide to head to 'the city': "We head down towards the city instead."[23] (Christensen 2008: 287) The ball is still not found as they get to Pernille and Karl Johan until they reach the Fred Olsen quay. In the end, they have to head back home without finding the ball, to an empty street and surrounded by a disquieting silence: "The only sound we hear is the sand crunching under our shoes."[24] (Christensen 2008: 289)

Conclusion

This paper had the intention to apply Tally's theory of literary cartography in order to reveal the interplay between mapping the city and writing the city in Lars Saabye Christensen's novels, showing how the two projects are related and almost identical at times. Mapping, walking and narrative are interconnected as shown here and as the story presented unfolds, the map of the city is drawn for the reader to interpret and use it.

Bibliography

Bakhtin, Mikhail (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays.* Edited by Michael Holquist. University of Texas Press. Austin. 444 p.
Brown, Peter and Michael Irwin (eds.) (2008). *Literature & Place 1800-2000.*
Christensen, Lars Saabye (2008). *Bly*. Cappelen. Oslo. 335 p.

[21] Det er en lørdag ettermiddag, i mai, sand i gatene, varm vind i håret.
[22] Og så vandrer Gunnar, Seb, Ola og jeg oppover gatene.
[23] Vi går nedover mot byen i stedet.
[24] Den eneste lyden vi hører er sanden som knaser under skoene (…)

Christensen, Lars Saabye (2012) . *Beatles.* Cappelen. Oslo. 733 p.
De Certeau, Michel (2004) „Walking in the City" in *Urban Culture: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* edited by Chris Jenks. Volume 2. Routledge. London. 282 p.
Peter Lang. Bern. 235 p.
Tally, Robert T. Jr. (2009) *Melville, Mapping and Globalization: Literary Cartography in the Amercian Baroque Writer.* Continuum. London. 171 p.
Tally, Robert T. Jr. (2012) *Spatiality.* Routledge. New York. 193 p.
Tally, Robert T. Jr. „On Literary Cartography: Narrative as a Spatially Symbolic Act" in New American Notes Online, Web http://www.nanocrit.com/essay-two-issue-1-1/, accessed on May 15th, 2013.
Turchi, Peter (2004) *Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer*. Trinity University Press. San Antonio. 245 p.

FROM THE GALLERY OF THE DESENZITIZED BEINGS: THE "ETHEREAL" WOMEN AND THE IRREDUCIBLE CORPOREALITY

Sonia VASS, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: This article discusses the posthumous, unfinished novel of Gheorghe Crăciun - "Blue Women" (Femei albastre), a work that completes the series of the previous writings by topping off the gallery of the damaged, hopeless characters and displaying the supra-theme of Vision, as well as various openings towards sensuality, eroticism, somatic exploration, film and photographic art. Persistently handling the camera throughout the text, Gheorghe Crăciun embodies a fanatic collector of images that chaotically presses down the shutter button just to collect shallow, hasty snapshots from the life stories of several characters. Inside the shell of the novel, just like an archivist of female bodies, the protagonist inventories all his adventures, whose stories are every so often brought to light by wiping away the dust of time. Recalled to the memory, the female characters gain corporeality in the very process of storytelling, being injected with the author's "syringes of metaphysics".

Keywords: Gheorghe Crăciun, blue, corporeality, Vision, femininity.

In the second edition of *Pupa Russa* Gheorghe Crăciun inserted the following paragraph: "Reality is meant to be tested in its perishable truths and the work of a writer can only be the work of a man that has willingly locked himself in a laboratory that deposits fragments of skin, strands of hair, rotten teeth and clipped nails, photos of the brain, blood tubes, boxes filled with radioactive sand, pieces of bone, insects trapped in amber, fibrous nerve capillaries, bottles with urine, injectable doses of sperm, damaged organs, mucous tissues, relics, wood and stone powder, cinder and ash, fish skeletons and megalithic skulls, scalps, fetuses, jaws, vertebrae, formalin-fixed tumors, endoscopic films, tomograms."

This vividly striking *tableau vivant* contoured in fauvist touches represents the naturalistic image of the writer's studio - an anthropomorphized *logos* saturated with an aging corporeality. The depiction is cleansed of stylistic embellishments, linguistic processing or the sanguineous infusions preceding the editing of a literary work. This is the exact stage in which the "blue" clones - Gheorghe Crăciun's last female characters - have stopped their carefully monitored growing process inside the sealed containers of their creator's laboratory, since the writer's *modus operandi* - from the inside out - is already renown: "It would be normal for a novelist to know from the beginning the conformation of the skeleton he tries to bring to life and then dress everything into flesh. But I don't work this way. I'm unable to. I build a part of the skeleton and immediately rush to hide it under a layer of muscles, nerves, blood vessels, epithelia and fabrics."[1]

Femei albastre (*Blue Women*) - the posthumous, unfinished novel of Gheorghe Crăciun - completes the series of the previous writings by continuing the line of the damaged, hopeless characters. The book resembles *Original Documents/Legalized Copies*, as both of

[1] Gheorghe Crăciun, *Romancierii români vor lipsi de la integrarea în Europa* , în „Vatra", nr. 1-2/2005, p. 16

the writings share the supra-theme of Vision and the openings towards sensuality, eroticism, somatic exploration, film and photographic art.

The book surprisingly lacks the meta-discursive and the self-referential register, placing fiction above autofiction and autobiography. Gheorghe Crăciun's analytical prose is dissymmetrical and does not follow the course of a classical diegesis; the novel's structure resembles the cinematographic technique of alternating the frames and retaking scenes, as well as several detours.

Persistently handling the camera throughout the text, Gheorghe Crăciun embodies a fanatic collector of images that chaotically presses down the shutter button just to collect shallow, hasty snapshots from the life stories of several desensitized beings.

The novel appears as a complex meditation on existential disorientation and the provisional condition of man. The protagonist, "an anonymous voice", partially an Oblomovian individual resembling Anton Holban's characters, is "a cynic out of necessity and a hedonist without an ideology". This unnamed character (as former high-school teacher, currently a lawyer, writing detective novels in the manner of Georges Simeon and fleeing to Austria to finalize his doctoral thesis) displays an unfavorable and inauthentic combination of qualities. In his forties, the narrator engages in an existential autoscopy but leads a life in the captivity of his real and imaginary voluptuousness.

The protagonist resembles Septimius Ilarie, Radu Ţuculescu's "insomniac" character, but seems to be outridden by a Don Juanish side, that needs the continuous reinforcement of new conquests: "I'm the owner of a whole collection of women. I run into them every day, I am their boss. Each one is, in her own way, a case. Each one searches for something, trying to discover exactly what she should search more consequently for. All of them are priestesses of their own illusionary future. They all crave to dazzle their audience, to imprint their smiles on a poster, to make as tiny a hole as it gets in our cardboard sky. They have breasts and thighs, painted lips and colored hair. They walk feeling scissored by the metallic lashes of males, clinched into walls, glued to the windows, stuffed into chairs by their sticky stares. All of them are fine women. They all know it and there's nothing they can do about it. They live in a world of men and they instinctively feminize it. They have no other way. They have no other pleasure."[2]

Gheroghe Crăciun's unnamed protagonist lacks in the sentimental magnetism of Septimius - an ambiguous but velvety trap for a woman's soul. Abandoned by his wife after having resigned himself to a "pleasant" marriage, the narrator poses as victim to justify his uncommitted relationships with other women - an ingenuous knack that makes him the convenient, ideal partner for the adventurers who seek no emotional implications. He is a somewhat retractile character, a passive individual, a "test partner" who accepts to remain in the shadows as long as women accept him in their lives. Though acting under the pretext of an erotic quest, he never brings his investigation to an end.

Blue Women is, above all, a book of the confessed solitude: "A dislocating sensation. Loneliness is an acid."[3] Even when surrounded with friends, the protagonist lives in a constant unfulfilled wandering, overcome exclusively by the act of writing and the need of storytelling.

[2] Gheorghe Crăciun, *Femei albastre*, Iaşi, Editura Polirom, 2013, p. 183
[3] *Ibidem*., p. 111

The narrator feeds on the stories that he exposes to a variety of interlocutors out of an ontological urge to confess himself.

Inside the shell of the novel, just like an archivist of female bodies, the protagonist inventories all his adventures, whose stories are every so often brought to light by wiping away the dust of memory. Therefore, all the female characters mentioned by the protagonist come to life because they are narrated. Recalled to the memory, they gain corporeality in the very process of storytelling, being injected with the author's "syringes of metaphysics": "What we find in others is never a character, but a story. (…) The other's body, exposed in the space of the street, the park or the bar, functions as a screen that the beholder (the voyeur) projects his phantasms on. (…) As the body becomes more and more a privileged means of self-expression, we stand before others with a corporeal language."[4]

The protagonist's existence is haunted by Nicole Kidman's phantasmal image which he reconstitutes from pictures published in newspapers and magazines. Representing the unachievable desire of the author, the actress is gradually turned into a character in the novel, but remains a disembodied being reflecting a "celluloid" femininity that is irreducible to written words. She can only be accessed through visual perception, altered by the photographic or filmic medium.

Gheorghe Crăciun's conclusion reflects Rudolf Arnheim's theory on the expressive capabilities of the visual: "film can never be a simple reproduction of reality. On the contrary, filmic images have the ability to shape reality and produce meaning."[5] Therefore, the perception of Nicole, filtered through the filmic image, remains intangible as, with each role, she inhabits the body of another character. As it approaches the author's microscopic lens, the idolized image of Nicole degrades progressively from that of a *femme fatale* to a puppet with cardboard cheeks and eventually to a "ghost of celluloid".

Ada, the real-life counterpart of Nicole represents a projection of Ada Monroe, one of the lead characters from the war-drama film *Cold Mountain*. Ada displays a chameleonic appearance, harboring a changing beauty, warm and cold at the same time. A strange mixture of red-haired, coffee-eyed teenager, Ada symbolizes the painfully "alive" woman, ripened by the sensuality of an incipient femininity.

The textual relationship between Nicole and Ada is mediated by blue color tones - seemingly a mixture of the blue shades used by Van Gogh and Yves Klein - as both of them wear intense aquamarine dresses. Therefore, the title of the novel explains the author's fascination with the immaterial, cold and transparent color that seems to smooth the path towards reverie and impossible dreams. Gheorghe Crăciun has found his own shade of blue, that of the wild gentian flower, a color destined to dematerialize the female being by blending it with the interstices within the text and turning it into an organic stamp.

Ondina, the third segment of the erotic triangle, represents the accessible, material woman, mature enough to understand her beloved one's need for freedom, as well as his repeated infidelities. Although the narrator seems to display his apparent emotional attachment to her, admitting her to be the only "existing" woman in his life, he is paradoxically unable to remain faithful to her: "I love her so much and so equally, that

[4] Oana Pughineanu, *Corp şi manieră*,în „Cahiers de l`Echinox", vol. 2, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 77
[5] Uta Grundmann, *The Intelligence of Vision. An Interview with Rudolf Arnheim*, "Cabinet", nr.2 (*Mapping Conversations*)/spring 2001

sometimes, for hours on end, I forget she really exists.(…) Ondina is my peace. She's like a sister to me. It is as if we shared the same blood. Life without her would seem impossible. (…) Ondina walks with me as if I'm dying of happiness. That is the case."[6]

Attempting a "clinical" investigation of the feminine image, the author resents not having pierced the intimacy of the woman's soul. His eternal discontent transforms him into a victim of an illusory love, when, eventually, all women display the same ethereal corporeality of his wax puppet, Nicole: "All women are actresses. Some of them are actresses of flesh, others of celluloid. There's no celluloid without flesh. There's no waiting without reverie, fantasy without sin, smoke without fire, woman without skin."[7]

Blessed (or damned) with the gift of being a language creator, the illusions of Gheorghe Crăciun are the illusions of corporeality; it is not because he hadn't reached that state of his own, unique corporeal syntax, but because he had been living his whole life haunted by this phantasm and passed away without even realizing that his literary/textual body had already been corporalised.

Bibliography

Crăciun, Gheorghe, *Femei albastre*, Iaşi, Editura Polirom, 2013
Crăciun, Gheorghe, *Romancierii români vor lipsi de la integrarea în Europa* , în „Vatra", nr. 1-2/2005
Grundmann, Uta, *The Intelligence of Vision. An Interview with Rudolf Arnheim*, în „Cabinet", nr.2 (*Mapping Conversations*) / spring 2001
Pughineanu, Oana, *Corp şi manieră*, în „Cahiers de l`Echinox", vol. 2, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001

[6] Gheorghe Crăciun, *Femei albastre*, ed. cit. , pp. 52, 70, 178
[7] *Ibidem*., p. 229

THE SNAKE – A CHRISTIAN SYMBOL IN V. VOICULESCU'S NOVEL

Sorin-Gheorghe SUCIU, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: This paper aims to reveal the Christian symbolism of the serpent throughout V. Voiculescu's novel, "Zahei Orbul" ("Zahei the Blind"). For that, we used, among others, Maurice Chevalier and Alain Gheerbrant's work and the Romanians' cosmogony revealed in one of Romulus Vulcănescu's books. We are also trying to dispute Bianca Mastan's ingenious attempt to reveal the diabolical aspect of the serpent in "Zahei Orbul", as it comes out from her study on V. Voiculescu's symbolism. Our conclusion is that the abandoned Zahei, left without spiritual guidance, does not realize that Love is the only way into the Light, and thus, he will seal up the failure of the world's symbolical rebirth.

Keywords: myth, Christian symbol, spiritual guide, Love, failure

Vom începe această interpretare, axată pe simbolul şarpelui în *Zahei Orbul,* cu sfârşitul romanului, având în faţa ochilor imaginea „metaniei năruite" a eroului: „Pricepuse că peste popă căzuse o grea năpastă şi murise într-un mare păcat... Trebuiau toate ispăşite. Măcar de el, cît mai e în viaţă... Îngenunchie lîngă pristol, acolo unde şezuseră oasele calului mort în chinuri, potrivi bine pe preot în spate, îi apucă mîinile, i le adună şi şi le aşeză singur pe cap... Mîinile mortului alunecau mereu... atunci îşi sfîşie din cămaşă o bucată de pînză în care le legă, şi le potrivi în creştet şi le înnodă cu legătura sub barbă... Şi rămase acolo încremenit într-o metanie năruită, aşteptând să se scoale amîndoi la trîmbiţa judecăţii de apoi."[1] Remarcăm faptul că Zahei nu ştie să se roage, rugăciunea lui fiind o metanie mută[2], un soi de transă şamanică însă fără tangenţă cu transcendentul. Aici intervine rolul părintelui spiritual al tradiţiei creştine ortodoxe, despre care ne vorbeşte André Scrima. Legătura cu şarpele o vom face prin intermediul simbolisticii acestui animal primar, aşa cum ne este dezvăluită de către Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant: „Şarpele nu este medic, ci medicina însăşi – aşa trebuie înţeles caduceul, al cărui băţ este făcut pentru a fi apucat cu mîna. Spiritul este terapeutul care trebuie să-l încerce mai întîi pe el însuşi, ca să înveţe să-l folosească apoi în binele corpului social. Altfel, în loc să tămăduiască, el ucide, în loc să armonizeze raporturile dintre fiinţă şi raţiune, el aduce dezechilibru şi nebunie caracterială. De aici importanţa *Călăuzelor spirituale,* conducători ai confreriilor iniţiatice. Aceştia sunt întrucîtva terapeuţi ai sufletului – în sensul etimologic al termenului -, psihanalişti *avant la lettre*, sau, mai bine spus, psihagogi. Dacă nu au omorît şi făcut apoi să renască în ei şarpele, ei nu practică decît o psihanaliză sălbatică şi dăunătoare."[3] Prin urmare, şarpele din interiorul popii Fulga nu a fost în întregime asimilat în procesul de purificare, proces îndurat în închisoarea de unde se întoarce „binecuvântat" cu ologirea ce-l

[1] V. Voiculescu, *Opera literară. Proza,* Editura Cartex 2000, Bucureşti, 2003, p. 609.
[2] „Sufletul îşi aduce prinosul său prin rugăciune, iar trupul îşi aduce darul său prin mişcări evlavioase, închinăciuni şi metanii, căci şi el va fi proslăvit la învierea cea din morţi (Sf. Vasile 91, 92)" (****Pravila bisericească,* în „CreştinOrtodox.ro", s. a., disponibil la http://www.crestinortodox.ro/carti-ortodoxe/pravila-bisericeasca/metanie-81994.html, accesat la 31.01.2013).
[3] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 3, P-Z, trad. de Daniel Nicolescu, Micaela Slăvescu et all, Editura Artemis, Bucureşti, 1995, p. 307.

determină a-şi sublima energiile primare printr-o veritabilă alchimie interioară. Consecința acestui fapt este inadecvarea sa în a-l călăuzi pe orb pe calea mântuirii, chiar dacă forțele lor conjugate aduc, inițial, un licăr de lumină în bezna eroului. Acest licăr, totuşi, devine, uneori (după cum se observă atunci când Zahei compară lumina luceafărului cu ochii heruvimilor), o străfulgerare ce denotă accesul orbului la viziuni inaccesibile preotului.

Pe de altă parte, Elena Zaharia-Filipaş vede în popa Fulga tot un profitor, asemenea tuturor „călăuzelor" orbului nostru: „Bătrîn acum şi olog, popa vede în Zahei nu pe orbul ce are nevoie de caritate creştină, ci un ajutor pentru sine, pentru înlocuirea picioarelui lui oloage. Printr-o ironie pe care o bănuim involuntară, preotul îi oferă lui Zahei sursa cea mai puțin spirituală de existență: rolul unui animal."[4] De fapt, însă, cu această afirmație exegeta pare să uite faptul că romanul voiculescian este relevant, în principal, în plan simbolic. Zahei însuşi îşi asumă acest rol de cărăuş, de vehicul, de animal psihopomp, în cele din urmă: „«Parcă aş fi un mitropolit pe care-l duce la groapă», glumi popa. «Aş! Eşti un voinic călare... Nişte zăbale în gura mea, un frîu în mîna Sfinției tale şi ajungem pînă la Rusalim», spuse grav orbul. Din ziua aceea popa avu picioare şi Zahei ochi. Se mişcau acum peste tot, dar în taină, cînd nu-i vedea nimeni, ca să nu ştie lumea. Pînă şi de preotească se fereau. Dar umbletul lor era numai o rugăciune şi o slavă lui Dumnezeu."[5] Nu întâmplător locul în care eroul va face „metania năruită" din final este chiar cel pe care şi-a dat duhul calul de rasă furat de popa Fulga şi abandonat în bisericuța din codrii Cervoiului. Întrevedem şi aici, aşa cum subliniază Roxana Sorescu, acea intertextualitate debordantă la V. Voiculescu. Pe urzeala trainică a Scripturii, firul de bătătură întrețese privelişti din basme, păstrătoare ale tradiției societății noastre arhaice tradiționale, pe de o parte, dar şi elemente de mitologie şi filosofie indiană, în cazul ologului purtat de orb, ca să enumerăm doar două dintre aspectele ce-şi fac simțită prezența în roman. Covorul astfel țesut, ca să amintim de *Stromate*-le clementine, necesită o privire mult mai ascuțită decât una ce remarcă doar spectacolul burlesc al bâlciului deşertăciunilor, debordant, fără îndoială, dar menit a ascunde, în plină vedere[6], dâra de lumină ce ne poate veghea drumul până în străfundurile ființei noastre, pentru a ne permite să accesăm fărâma de Lumină din noi.

Revenind la şarpe, însăşi etimologia cuvântului ne poate călăuzi către o simbolistică creştină. După cum ne arată I. P. Culianu, în ebraică, cuvântul folosit pentru şarpe este, de cele mai multe ori, *nāhāsh* iar cel pentru şarpele de aramă *sārāph* (cu pluralul *seraphīm*). Traducerea în limba română a acestuia din urmă semnifică „şarpe veninos" ori „şarpe înfocat."[7] În episodul veterotestamentar, Dumnezeu trimite şerpi veninoşi împotriva evreilor eliberați din Egipt care cârteau datorită condițiilor aspre de trai, şerpi ce provoacă moartea a numeroşi fii ai lui Israel. După ce se căiesc înaintea lui Moise, acesta se roagă pentru iertare: „Iar Domnul a zis către Moise: «Fă-ți un şarpe de aramă şi-l pune pe un stîlp; şi de va muşca şarpele pe vreun om, tot cel muşcat, care se va uita la el va trăi.» Şi a făcut Moise un şarpe de aramă şi l-a pus pe un stîlp, şi cînd un şarpe muşca vreun om, acesta privea la şarpele cel de aramă şi trăia." (*Numerii*, 21, 8-9). Maurice Cocagnac subliniază că acest episod veterotestamentar nu are rolul de a

[4] Elena Zaharia-Filipaş, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p. 210.
[5] V. Voiculescu, *op. cit.*, p. 601.
[6] Ne referim la poemul fondanian *Plein la vue. Ulysse (Cât cuprinde vederea. Ulysse*), încercuit hermeneutic de către Dorin Ştefănescu (Dorin Ştefănescu, coord., *Deschiderea poemului. Exerciții hermeneutice*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, pp. 54-63).
[7] Ioan Petru Culianu, *Studii româneşti I*, Editura Nemira, Bucureşti, 2000, p. 22.

introduce pe inițiat în vreun tip de cult al vreunui zeu tămăduitor, naratorul insistând asupra faptului că inițiativa este a Domnului. Apostolul Ioan va releva importanța acestui simbol atunci când va vorbi de Înălțarea lui Iisus[8], asigurând, astfel, continuitatea Vechiului Testament în cel Nou: „Şi după cum Moise a înălțat şarpele în pustie, aşa trebuie să se înalțe Fiul Omului. Ca tot cel ce crede în El să nu piară, ci să aibă viață veşnică" (*Ioan,* 3, 14-15). Aceste două ipostaze ale şarpelui sunt redate în romanul voiculescian atunci când popa Fulga repune pe picioare cristelnița: „Era un cazan mare şi greu de bronz curat, adus din Italia. Vasul se înalța pe un picior zvelt, în jurul căruia se-ncolăcea, de jos, un şarpe meşteşugit să ajungă pînă la buze, unde, după ce alcătuia două toarte, înălța capul odinioară încrustat în ochi cu nestemate, să privească deasupra apei. Pe fața din afară a vasului, două icoane ciocănite de-a dreptul în bronz, cîte una sub fiecare toartă, tălmăceau înțelesul. În cea dintîi Moise înălța şarpele de aramă spînzurat pe o stinghie şi toți cîți ridicau ochii la el se vindecau. În cealaltă, Christos zvîrcolit se răsucea la fel pe crucea sub care se deschideau gropile morților înviați. Popa pricepu semnele şi le desluşi cu vorbe aprinse orbului. Zahei, îngenuncheat, îşi bîjbîi sărutul pe ele."[9] O legătură între şarpele de aramă al lui Moise şi Iisus Hristos face şi pictorul Sorin Dumitrescu atunci când se referă la icoana ortodoxă a Răstignirii, semnalând sinuozitatea trupului, lungimea disproporționat de mare a gambelor față de coapse şi proeminența aproape ireală a cutelor abdominale. „Urmărind cu interes teologic traseul şerpuirii trupului Celui răstignit, observăm că trimite profetic atât la Înălțarea Domnului, cât şi la eficacitatea proniatoare a «şarpelui de odinioară», cel descoperit lui Moise spre izbăvirea evreilor. La fel cum ochii evreilor stătuseră pironiți zi şi noapte pe forma salvatoare a şarpelui de aramă, şi noi, amenințați de a fi înghițiți de «prăpastia pierzaniei», trebuia ca, în fiecare clipă a zilei, să ne fixăm nădejdea învierii asupra conturului Crucii; însă la jertfa Mântuitorului nu vom avea acces decât ca fii duhovniceşti ai Maicii Sale."[10]

Pe de altă parte, R. Sorescu remarcă faptul că şarpele nu este nicăieri în opera lui V. Voiculescu un simbol malefic.[11] Vorbind despre singurul roman voiculescian, exegeta relevă valențele protectoare ale şarpelui, în contrast cu percepția de animal „abhorat" de majoritatea oamenilor ca urmare a simbolisticii creştine, unde şarpele devine, pentru cei mulți, sinonim cu Antichristul, folosindu-se doar o latură a bivalenței caracteristice simbolului.[12] Editoarea operei integrale voiculesciene face o paralelă între romanul alegoric al lui I. D. Sârbu, *Lupul şi catedrala,* unde autorul pune laolaltă lupul, vechi simbol dacic, şi catedrala, simbol creştin, şi

[8] Maurice Cocagnac, *Simbolurile biblice. Lexic teologic*, traducere din franceză de Michaela Slăvescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 185.
[9] V. Voiculescu, *op. cit.*, p. 603.
[10] Sorin Dumitrescu, *Noi şi icoana. 31+1 iconologii pentru învățarea icoanei,* Editura Anastasia, Bucureşti, 2010, p. 281.
[11] Mai degrabă unul inadecvat perceput, aşa cum apare în povestirea *Şarpele Aliodor* (V. Voiculescu, *Opera literară. Proza,* Editura Cartex 2000, Bucureşti, 2003, pp. 229-236).
[12] „În era creştină, Hristos, care regenerează omenirea va fi uneori reprezentat ca Şarpele de aramă de pe cruce, aşa cum apare şi în secolele al XII-lea sau al XIII-lea într-un poem mistic tradus de Rémy de Gormount. Totuşi nu acesta este şarpele la care se referă de cele mai multe ori gîndirea medievală, ci şarpele Evei, osîndit să se tîrască, sau şarpele sau balaurul cosmic căruia Sfîntul Ioan nu îi pune la îndoială anterioritatea, ci îi prevesteşte înfrîngerea: *Şi aruncat a fost balaurul cel mare, şarpele cel de demult, care se cheamă diavol şi satana, cel care înşeală toată lumea, aruncat a fost pe pămînt şi îngerii lui au fost aruncați cu el (Apocalipsa,* 12, 9). Înşelătorul devine, astfel, respingător. Puterilor şi iscusinței lui, incontestabile ca atare, le este contestată originea. Ele sînt socotite rodul unui furt, devenind astfel nelegitime față de spirit: ştiința şarpelui va deveni ştiința blestemată iar şarpele din noi nu va mai zămisli decît vicii aducătoare nu de viață, ci de moarte" (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 309-310).

Zahei orbul, romanul în care V. Voiculescu reuneşte şarpele, simbol veterotestamentar, reiterat de Noul Testament, cu biserica, simbol creştin. Astfel, în biserica părăsită din ultimul capitol al romanului *Zahei orbul,* „şarpele casei apare în două ipostaze: ca fiinţă reală şi ca fiinţă simbolică. Şarpele real şi-a făcut culcuşul sub altar, e prietenos cu oamenii şi ocrotit de ei. Simbol al reînnoirii, el e emblema renaşterii cultului. Greşeala oamenilor va duce la moartea şarpelui: el nu va mai apuca, slab şi neputincios, să-şi schimbe pielea, strivit sub talpa unui Zahei reintrat pentru totdeauna în orbire. Celălalt şarpe, cel simbolic, susţine vasul în care se petrece reînnoirea simbolică, botezul. Nu e numai şarpele miracolului, şarpele în care se preface toiagul lui Moise spre a le dovedi oamenilor atotputernicia lui Dumnezeu, e şi simbol al lui Christos, al renaşterii într-o lume şi o viaţă fără de păcat, prin botez, aşa cum era într-adevăr în primele secole ale creştinismului, în vremea auroralã spre care ar trebui lumea să se întoarcă."[13]

Altfel, merită să avem în vedere şi povestirea voiculesciană *Şarpele Aliodor,* dovadă a faptului că acest animal şi simbolistica lui sunt semnificative în economia operei scriitorului medic, ce a bătut cu piciorul mare parte din zonele neumblate ale ţării, încercând să aducă lumina ştiinţei medicale la sate, într-un schimb reciproc avantajos cu legende, zicători, eresuri, reţete tradiţionale ale etnoiatriei româneşti[14] şi poveşti pe care le va topi în athanorul adăpostit de coşul pieptului împreună cu toată recolta de idei culese din cultura universală înspre care l-a călăuzit imaginaţia bogată, nepotolita sete de cunoaştere şi, mai apoi, harul care i-a indemnat a-şi coborî mintea în inimă, toate trecute prin filtrul purificator al durerii. În funcţie de ochiul care priveşte desfăşurarea evenimentelor narate în *Şarpele Aliodor,* se poate vedea o plajă largă de aspecte ale împletirii modernităţii cu tradiţia, de la modul de acţiune al politicului pe urma unei semnalări de presă, până la elemente de aplicare a psihoterapiei în practica medicală (tânărul medic încearcă a folosi în revers forţa autosugestiei pentru a o scăpa pe femeie de cancer), trecând prin redarea ritmului vieţii rurale al României interbelice. Dar, ceea ce ne interesează pe noi aici este simbolistica şarpelui, strânsa legătură a micii lighioane cu Ionică, mezinul familiei Padeş care-l încălzeşte la sân, inaugurând o serie de evenimente benefice (cum este acela al livezii scăpate de îngheţ) dar şi reversul acestora, ca orice simbol care se respectă. Este relevant faptul că partea masculină a familiei nu se teme de şarpe, odată ce se constată că acesta nu este veninos, pe când cea feminină evidenţiază partea malefică a simbolisticii şarpelui, relevând esenţa păcatului originar al omului prin teama instinctivă, reticentă la orice argumente raţionale. Soţia lui Padeş va dezvolta un cancer galopant[15], odată cu dispariţia micului animal, convinsă fiind, datorită superstiţiei, că acesta i-a intrat în somn pe gură şi acum i se zvârcoleşte în stomac. R. Sorescu vede această întâmplare ca pe realizarea unui transfer spiritual „de la deţinătorul forţei magice la omul inocent" prin „încorporarea animalului totemic - şarpele devenit malefic prin greşita reprezentare a rolului său."[16]

---

[13] Roxana Sorescu, „O călătorie iniţiatică eşuată: drumul orbului Zahei spre lumină", prefaţă la V. Voiculescu, *Zahei Orbul,* Editura Art, Bucureşti, 2010, pp. 47-48.

[14] Constantin Daniel, în G. Brătescu, *Retrospective medicale, studii, note şi documente,* Editura Medicală, Bucureşti, 1985, p. 582.

[15] Vladimir Streinu încadrează această povestire în categoria celor anecdotice, alături de *Lacul rău,* considerând că, în cele două cazuri, „practici ezoterice şi superstiţii acoperă fenomene naturale" (Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară,* 3, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, pp. 193-231).

[16] Roxana Sorescu, „Proza lui V. Voiculescu sub pecetea tainei", studiu introductiv la V. Voiculescu, *Integrala prozei literare,* Ediţie îngrijită, prefaţă şi cronologie de Roxana Sorescu, Editura Anastasia, Bucureşti, 1998, p. 41.

Ca o paranteză (amintindu-ne de categorisirea povestirilor voiculesciene făcută de Vladimir Streinu), relevăm un aspect interesant ce punctează legătura dintre şarpe şi Biserică, aducând vorba de apariția suprinzătoare a unei specii de şarpe, în post, în luna august, începând cu Schimbarea la Față (eveniment focal al vieții şi operei lui V. Voiculescu, după cum am văzut că subliniază R. Sorescu), într-o mănăstire din insula Kefalonia. „Anual, în ziua de 6 august, când prăznuim Schimbarea la Față a Domnului, o specie unică de şerpi (lungi de 60 de centimetri şi însemnați cu o cruce albă, pe cap şi pe limbă) apar în jurul vechii biserici din localitatea Markopoulo. Şerpii vor dispărea, iarăşi în chip minunat, după slujba săvârşită în ziua de Adormirea Maicii Domnului. În timpul slujbei săvârşite pentru Maica Domnului, şerpii intră în biserică, umplând tot locul: se urcă pe icoane, se încolăcesc în jurul sfeştnicelor, stau pe credincioşi şi în Sfântul Altar. (...) Şerpii Maicii Domnului, având capul însemnat cu o cruce, precum şi limba, în formă de cruce, aparțin clasei de şerpi «telescopus fallaxspecies», numită şi «şarpele-pisică european». Aceşti şerpi intră în biserică în vremea slujbei, iar nu oricând, arătând o blândețe deosebită față de creştinii din interior. Imediat ce se termină slujba Sfintei Liturghii, şerpii devin oarecum agresivi, ei ieşind din biserică şi întorcându-se în pustiul din zonă. Oricât ar fi căutați aceştia, ei nu vor putea fi găsiți, până anul următor."[17] Prin urmare, o bază „reală" pentru narațiunea voiculesciană există.

Revenind către punctul de plecare al acestei interpretări, remarcăm efortul ingenios al Biancăi Mastan de a găsi şarpelui din povestirea voiculesciană o echivalență diavolească, în contrast cu cea de simbol al renaşterii spirituale, subliniată mai sus: „Viclenia şarpelui este evidențiată în momentul în care el se ridică pe vasul de botez pentru a imita poziția şarpelui de aramă (...) şi a se înălța şi el deasupra apei. Este un mod de a induce în eroare, de a-şi atribui o altă personalitate. Efectul este impurificarea apei, fapt care cauzează imposiblitatea botezării copilului. Dacă şarpele de aramă avea rolul de a dărui viața, celălalt este aducător de moarte. Deznodamântul romanului îl surprinde pe şarpe în *chinurile napârlirii*, adică în momentul demascării, moment ce aduce cu sine seria de sacrilegii şi de morți (a şarpelui, a copilului nebotezat, a preotului şi, se pare, a orbului). Astfel, prezența diavolului este evidentă."[18] Tânăra cercetătoare încearcă, în acest mod, să translateze duşmănia de factură biblică dintre şarpe şi femeie într-una dintre şarpe şi apă (Dunărea, mama recunoscută de către Zahei),[19] aşa cum ar reieşi din textul voiculescian. Totuşi, aici, credem noi, se potriveşte mai bine o lectură a romanului în cheia tentativei nereuşite de echilibrare între natură şi creştinismul aparent intransigent cu cele ale lumii ăsteia (creştinism care este, în opinia lui Alexander Schmemann „capătul religiilor"). Şarpele năpârlind călcat pe cap de către orbul Zahei poate fi văzut ca

[17] Teodor Dănălache, *Şerpii Maicii Domnului – Kefalonia*, în „CreştinOrtodox.ro", 19.07.2011, disponibil la http://www.crestinortodox.ro/pelerinaje/serpii-maicii-domnului-kefalonia-125545.html, accesat la 13.02.2013. O imagine a şarpelui în Biserică este de găsit la: http://www.trilulilu.ro/video-diverse/minunile-maicii-domnului, accesat la 13.02.2013.

[18] Bianca Mastan, *Elemente simbolice în romanul Zahei Orbul, de Vasile Voiculescu*, în „Studia Theologica III", Cluj-Napoca, 3/2005.

[19] De fapt, la nivel originar, aşa cum reiese din majoritatea cosmogoniilor, şarpele este chiar apa: „Şi, tot la nivelul cosmogenezelor, şarpe este şi Oceanul, care înconjură cu nouă inele cercul lumii, în timp ce un al zecelea, strecurîndu-se sub pamînt, formează Styxul din *Teogonia* lui Hesiod. Şarpele seamănă aici cu o mînă ce prinde, la capăt de drum, ceea ce a aruncat cealaltă; acesta este, în definitiv, sensul acestei emanații a nediferențierii primordiale, din care purced toate şi unde toate se reîntorc spre a renaşte. Infernul şi oceanele, apa primordială şi străfundurile pamîntului nu alcătuiesc, toate, decît o *materia prima*, o substanță primordială - aceea a şarpelui. Şarpele, spirit al apei dintîi, este spiritul tuturor apelor, de sub pămînt, de pe fata pămîntului sau de deasupra" (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 300).

încarnare a simbolului unui străvechi zeu natural[20], pe când şarpele de aramă este simbol al lui Iisus, Cel ce a integrat toate şi tot în ale sale învățături, Cel care a refăcut ruptura dintre omul căzut şi Dumnezeu, aducând perspectiva căii înguste a mântuirii, a rostului, de fapt. „Se cuvine să vedem în aceasta nu atît o voință de hegemonie a spiritului în detrimentul forțelor naturii, cît căutarea unui echilibru între aceste două forțe fundamentale ale ființei. Aşa încît una - aceea necontrolabilă – să nu izbutească a o depăşi pe cealaltă."[21]

Prezența şarpelui ca diavol este evidentă, totuşi, dacă tot e să-i căutăm urma, în momentul în care popa Fulga acceptă să boteze copilul rivalului: „«L-am rugat. Nu vrea... Nu mai crede. Mințile lui rătăcite se împotrivesc. Nu mă lăsa, părinte! Dumnezeu mă trimite la sfinția ta. Aş fi alergat la tata, preot şi el, dacă nu s-ar fi răpus de atîtea supărări.» Şi izbucni în alt ropot de plânsete... Popa se înmuie... Şi de milă, şi de o tainică trufie: să-l biruie pe popa cel tînăr... Poate chiar să-l întoarcă, arătîndu-i puterea lui Dumnezeu. Şi o uşoară înfierbîntare lumească îl înviora. Simți un alt interes decît cel obişnuit, ca pentru o întrecere. Şi-ar da viața ca să scape copilul. Dar nu pentru copil, ci pentru tată-su, pentru popa cel potrivnic, ca o palmă peste obraz. În vălmăşagul grabnic de simțiri, duhovnicul, fără să-şi dea seama, alesese binefacerea ca cea mai ascuțită răzbunare. Şi gura iadului din el se închise la loc."[22] Iată, prin urmare, în câteva fraze meşteşugite, doctorul V. Voiculescu face o incizie prin mintea, sufletul şi trupul omului până în străfundurile iadului, lăsând să se întrevadă modul de acțiune al şarpelui anatemizat de către lumea creştină. O ilustrare concludentă, dacă mai era nevoie, putem găsi la regretatul cardinal, Tomáš Špidlík: „Geneza, în capitolul 3, povesteşte istoria primului păcat: tentația de a mânca fructul interzis, convorbirea Evei cu şarpele seducător, consimțământul lui Adam, alungarea din paradis. Părinții rețin faptul că experiența fiecăruia dintre noi confirmă şi prelungeşte în istorie ceea ce Geneza povesteşte în primele capitole. Fiecare din noi posedă un paradis, adică inima creată de Dumnezeu într-o stare de pace. Şi fiecare din noi trăieşte experiența şarpelui, care pătrunde în inimă pentru a ne seduce. Şarpele are forma unui gând rău. Origene scrie - şi sunt de acord cu el mulți Părinți – că «izvorul şi începutul oricărui păcat este gândul» (în greacă logismos)."[23]

Mergând mai departe şi încercând a face o incursiune pe teritoriul tradiției, atât de dragi lui V. Voiculescu, amintim că un aspect al mitului cosmogonic românesc este cel al *şarpelui cosmic* şi, implicit, al *spiralei,* omniprezentă în mitologia românească. Romulus Vulcănescu ne prezintă apariția şarpelui cosmic prin două variante culese din arealul daco-român: „1. La începutul începutului, din hău ăla de ape, şarpele a ieşit odată cu copaciul ăla mare din ape, încleştat în rădăcinile lui. Întrebat de Fărtat cine este, a căscat gura şi l-a lepădat pe Nefărtat care a răspuns în locul şarpelui: «Cine să fie, ia Fărtatu tău», iar Fărtatu i-a zis: «Tu eşti Nefărtatu». 2. După ce Nefărtatu a scos pământul din fundul apei şi Fărtatu a făcut turtița de pământ pe care

[20] „Guenon adaugă un lucru capital, şi anume că EI-Hay, unul dintre principalele nume dumnezeieşti, trebuie tradus nu prin *Cel viu, aşa cum se face adeseori,* ci *prin Cel* de *Viață Dătător, cel care* dă *viață sau care este principiul însuşi al vieții.* Şarpele vizibil nu apare deci decît ca vremelnica întrupare a unui Mare Şarpe Nevăzut, cauzal şi atemporal. Stăpîn peste principiul vital şi peste toate forțele naturii. Avem de-a face cu un *bătrîn zeu* primordial pe care-L regăsim la temelia oricărei cosmogeneze şi pe care aveau să-L detroneze religiile spiritului" (Maurice Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 299). De aceea şerpii vrăjitorilor egipteni de la curtea faraonului sunt învinşi, simbolic, de şarpele credinței iudaice din toiagul lui Aaron.

[21] Maurice Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 305.

[22] V. Voiculescu, *op. cit.*, p. 606.

[23] Tomáš Špidlík, *Şarpele în paradisul inimii,* în „CreştinOrtodox.ro", 26.04.2012, disponibil la http://www.crestinortodox.ro/editoriale/sarpele-paradisul-inimii-70338.html, accesat la 06.02.2013.

s-a odihnit, Nefărtatu s-a jucat noaptea cu pământ şi a făcut pe şarpe, care l-a sfătuit pe Nefărtat să-l înece în somn pe Fărtat. Dar nu a putut, că Fărtatu ştia gîndul şarpelui. Cum şarpele iscodea şi urzea mereu împotriva Fărtatului, atunci Fărtatu l-a prins de coadă, l-a învîrtit de două-trei ori cum învîrți un bici şi l-azvîrlit în hău. Şi i-a zis: « Să te-ncolăceşi în jurul pământului de nouă ori şi să-l aperi de prăpădul apelor »".[24] După cum se observă, prima variantă întăreşte ideea preexistenței Arborelui Cosmic şi a şarpelui cosmic deopotrivă, pe când a doua prezintă şarpele ca fiind o creație malefică a Nefărtatului. De asemenea, observăm că şarpele „zvîrlit" de către Fărtat formează o spirală cu nouă brațe ce semnifică o permanentă devenire contrară semnificației de încremenire într-un ciclu a şarpelui *oroboros*. Această devenire permanentă, simbolizată de către spirală, este un element de bază al spiritualității locuitorilor acestor meleaguri încă din preistorie. Un alt argument împotriva tezei despre originea bogomilică a mitului cosmogonic românesc, pe lângă cel al lui R. Vulcănescu, îl putem găsi la Gheorghe Vlăduțescu, cel care prezintă o variantă a mitului conform căreia Diavolul îl ia în brațe pe Dumnezeu adormit şi, dorind a-l arunca în apă, îl duce către cele patru puncte cardinale determinând astfel creşterea peste măsură a suprafeței Pământului. A doua zi, prefăcându-se că nimic nu s-a întâmplat, Diavolul îi cere lui Dumnezeu să blagoslovească pământul iar acesta îi răspunde: „Tu ce-ai făcut cu mine astă-noapte, nu i-ai făcut cruce, nu l-ai blagoslovit?"[25] După cum se ştie, crucea este un element străin de credințele bogomililor, dar, în ceea ce priveşte simbolistica creştină din *Zahei Orbul,* această variantă a mitului cosmogonic românesc este relevantă. Ceea ce încercăm să subliniem aici, de fapt, este acea aparentă pasivitate a lui Dumnezeu, pasivitate care îl determină pe Mircea Eliade[26] să tragă concluzia că acesta nu ar fi Dumnezeul iudeo-creştinilor ci ar fi devenit un *deus otiosus*, în credințele populare româneşti (un zeu care se retrage din prim-planul creației lăsând lumea pe mâna unui *demiurg*), cu toate că, paradoxal, mitologia română este una de incontestabilă respirație creştină. Acest paradox ne sugerează înțelepciunea „arhitecților" ortodoxiei române care au ştiut să tolereze credințe vechi, adânc înrădăcinate în spiritul popular, fapt ce l-a determinat pe Lucian Blaga să remarce caracterul organic al ortodoxismului de pe aceste meleaguri în comparație cu celelalte culte creştine. O evidențiere a acestei înțelepciuni este de găsit în opera regretatului Valeriu Anania, cel care a fost Mitropolitul Clujului, Albei, Crişanei şi Maramureşului, şi care, relatând un episod petrecut în casa lui Al. Mironescu, cu ocazia lecturii poemului său dramatic *Miorița,* afirmă că V. Voiculescu i-a luat apărarea, în mod suprinzător pentru el, atunci când amfitrionul i-a reproşat „atmosfera de «păgânism» a piesei şi lipsa dimensiunii creştine", invocând dreptul oricărui scriitor de a-şi „alcătui opera aşa cum o vede el, nu cum ar dori-o prietenii" şi dezvăluind adevărata față a poetului, nu etichetele puse de către alții. Autorul *Rotondei plopilor aprinşi* continuă: „Surpriza venea de acolo că autorul *Poemelor cu îngeri* se impusese în conştiința contemporanilor, atât prin opera sa, cât şi prin viața de toate zilele, drept un «ortodoxist» redutabil, ceea ce presupunea o anumită rezistență față de orice alunecare de la conformismul doctrinar. Ceva mai târziu a trebuit să înțeleg că atitudinea sa se sprijinea nu

[24] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română,* Editura Academiei R. S. R., Bucureşti, 1987, p. 245.
[25] Elena Niculiță-Voronca, *Datinele şi credințele poporului român,* editura proprie, Mihalcea, lângă Cernăuți, 1903, vol. I, pp. 5-6 *apud* Gh. Vlăduțescu, *Filosofia legendelor cosmogonice româneşti*, Editura Paideia, Bucureşti, 1998, p. 131.
[26] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis Han*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980, p. 97. De fapt, capitolul se numeşte chiar „Oboseala lui Dumnezeu".

numai pe respectul față de libertatea scriitorului, ci şi pe aderența sa organică la întreaga spiritualitate a poporului român, al cărui creştinism originar, făcând casă bună cu moştenirea geto-dacă şi elină, nu a alungat din palma mortului bănuțul destinat lui Charon, nici din drumul său «podurile» de pânză menite să-i uşureze trecerea Styxului, le-a îngăduit descântătoarelor să amestece numele Precistei în incantațiile magice, nu a deschis tribunale pentru zodieri şi solomonari, şi a fost bucuros, de-a lungul a două mii de ani, ca în Sâmbăta Moşilor cireşele să fie «împărțite» în vasul de lut ce se pogoară, în neam şi în neam, din datina îndepărtaților noştri strămoşi."[27] Iată, dară, zugrăvită cu har, icoana trainică a ortodoxiei româneşti crescute organic pe tradiția acestor meleaguri, icoană din contemplarea căreia s-au născut povestirile unui autor „prin a căror forță de expresie ni se relevă substratul magic al spiritualității noastre arhaice, precum şi dramatismul impactului acesteia cu formele moderne de cultură şi civilizație. Ființa satului românesc a căpătat astfel un relief pe care nici Sadoveanu şi nici Blaga nu ni le-au dezvăluit în toată amploarea lui, un relief al abisalului ancestral, înlăuntrul căruia se cheltuieşte legătura omului cu uriaşele sale obârşii."[28]

Întorcându-ne la retragerea lui Dumnezeu, aşa cum reiese din credințele populare româneşti, aceasta ar putea fi determinată de Răul ce a acaparat Pământul şi ar reprezenta, la prima vedere, o desolidarizare a divinității de o creație care ar fi căzut ireversibil sub influența maleficului. Totuşi, tema unui Dumnezeu îndepărtat, dar nu absent, constituie o prezență majoră în folclorul religios românesc şi este ilustrată la modul cel mai sugestiv de imaginea unui Dumnezeu care doarme cu capul pe o mănăstire: „Chiar şi atunci când omul ortodox, încercat în spații de izbelişte de loviturile sorții, pare a se îndoi de grija divină, el nu se îndoieşte totuşi de prezența lui Dumnezeu în lume. Absenteismul divin e atribut mai curând altor împrejurări decât unei distanțări față de lume. Poporul românesc a exprimat acest sentiment astfel: Doamne, Doamne,/ mult zic Doamne./ Dumnezeu pare că doarme/ Cu capul pe-o mănăstire/ Şi de nimeni n-are ştire".[29] Tăcerea lui Dumnezeu la rugile fierbinți, dar mute, ale orbului din romanul voiculescian şi atotputernicia aparentă a Răului într-o lume ce începe a-şi pierde trăsăturile fundamentale sub asaltul unei modernități ce ignoră valori etern valabile pare a justifica o asemenea abordare. „Pare" este aici cuvântul cheie, la fel ca în stihurile citate de către L. Blaga. Şi asta, deoarece unul dintre termenii care defineşte *distanța* – noi, oamenii – a pierdut capacitatea de a percepe această distanță (*recunoaşterea* nu mai funcționează, de fapt). Mergând în paralel cu *diferența* lui Martin Heidegger, diferență ce defineşte relația ontologică dintre *ființă* şi *ființare,* Jean-Luc Marion asimilează *distanței* domeniul *uitării* heideggeriene[30]: „Cât despre distanță, ea îşi desfăşoară miza în mod analog, între alternativa necunoaşterii şi cea a

[27] Valeriu Anania, „V. Voiculescu – «Liniştea supremă a iubirii»", în Valeriu Anania, *Opera literară IX. Publicistica,* vol. 2, prefață de Ovidiu Pecican, cronologie Ştefan Iloaie, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, p. 80.

[28] *Ibidem,* pp. 80-81.

[29] Lucian Blaga, *Trilogia culturii. Spațiul mioritic,* Ediția Doua, Editura Oficiului de Librărie Bucureşti, Bucureşti, 1937, p. 96.

[30] Fără a fi un termen negativ, uitarea „decurge în mod constitutiv din diferența ontologică, care nu pune în scenă ființa decât pornind de la ființare, ca ființă (nereprezentabilă) a ființării (reprezentabile). (...) Uitarea nu se adaugă deci diferenței ontologice, ci reprezintă inversul acesteia: decizia destinală de a gândi ființa ca ființă a *ființării* provoacă uitarea diferenței, pentru că, în adâncul ei, diferența determinase deja în temeiul uitării ființa. Uitarea constituie miza diferenței ontologice şi, miză destinală fiind, o sustrage oricărei reprezentări (pentru că reprezentarea, cel puțin dacă o înțelegem în rigoarea esenței ei moderne, provine din această uitare şi este departe de a o răscumpăra sau măcar de a o concepe)" (Jean-Luc Marion, *Idolul şi distanța,* trad. de Daniela Pălăşan, Tinca Prunea-Bretonnet, coord. Cristian Ciocan, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, pp. 282-283).

recunoaşterii. Negarantând intimitatea decât cu preţul depărtării, distanţa riscă permanent să se degradeze într-o simplă absenţă, putând merge până la trivialitatea unei «morţi a lui Dumnezeu» nici nietzscheene, nici riguroase. Miza distanţei este în definitiv propria ei validitate conceptuală: sau se pierde, socotind în mod greşit depărtarea un deşert de absenţă, şi astfel se descalifică cu totul, neatingându-l pe Tatăl în invizibilitatea lui, sau se întemeiază, recunoscând că doar retragerea salvatoare a Tatălui poate califica un fiu. Distanţa trebuie să depăşească absenţa sau, mai degrabă, ea îşi atinge rigoarea proprie «crezând fără să fi văzut» (*Ioan*, 20, 29), că absentul manifestă, în adâncul lui, figura paternă a lui Dumnezeu. Ea trebuie să-l îndrume pe Fiu s-o locuiască ca pe o patrie, şi în nici un caz să se rătăcească în ea ca într-o închisoare fără graniţe (…).”[31] Prin urmare, intuiţiile societăţii tradiţionale româneşti funcţionează, „validate” fiind (sic!) de cele mai noi abordări ale teologiei şi filosofiei europene. Dumnezeu nu devine, astfel, un *deus otiosus*, fie şi doar datorită faptului că este partea de necuprins a definirii *distanţei*, aşa cum o vede J.-L. Marion. Problema se află în partea cealaltă a di-stanţei, la noi, la oameni, cei care am pierdut capacitatea de „a vedea” distanţa.

Prin urmare, revenind la ideea Biancăi Mastan, nu ar fi vorba despre o tentativă a şarpelui natural de a impurifica[32] apa ci, dacă vreţi, de acea cumpătare pe care J. Chevalier şi A. Gheerbrant o asociază înţelepciunii şarpelui de care vorbeşte Iisus.[33] Autorii *Dicţionarului de simboluri...*, pornind de la călăuzitorii spirituali şi a lor încercare de îmblânzire a şarpelui interior, sugerează că: „De aici s-au inspirat cele mai mari cărţi ezoterice ale noastre, ca şi Tarocul, în care arcanul al paisprezecelea – Temperanţa sau Cumpătarea, aşezată între Moarte şi Diavol – are totuşi o semnificaţie clară: un înger, îmbrăcat jumătate în roşu, jumătate în albastru – deci jumătate pământ, jumătate cer – toarnă, rînd pe rînd, în două vase, unul roşu, celălalt albastru, un lichid incolor şi unduitor; aceste două vase simbolizează cei doi poli ai sufletului; legătura dintre ele, vehiculul schimbului dintre ele, întruna repetat, este *zeul de apă,* şarpele.”[34] Astfel, înţelepciunea şarpelui îl părăseşte pe popa Fulga datorită motivaţiei greşite a acestuia şi aroganţei de a crede că se poate substitui Proniei cereşti, preotul suferind o muşcătură a şarpelui Biblic, de fapt. Deşi semnele par iniţial prielnice, „stolul de porumbei se odihnea în cristelniţă, plină cu apa cursă din pieptul Pantocratorului”[35], botezul eşuează iar copilul moare. Şarpele năpârlind, simbol al naturii ce este agresată de mintea omului ticluitoare a „atotputerniciei” maşinii, nu mai emană energia vitală necesară susţinerii vieţii la parametri optimi. Nici libaţia simbolică nu mai are loc (în zorul preparaţiilor pentru botez, Zahei uitase sticluţa cu lapte pentru hrănirea şarpelui, sticluţă pe care o încălzea la sân). Şarpele natural este călcat simbolic pe cap[36] de către orbul Zahei (involuntar, totuşi), fără însă ca acesta să-i muşte călcâiul, poate de aici şi protestul şarpelui, acel icnet pierdut datorat neîndeplinirii misiunii purificatoare. De altfel, două poeme voiculesciene închinate şarpelui relevă evoluţia gândirii

[31] Jean-Luc Marion, *op. cit.*, p. 283.
[32] Multiple episoade din mitologie relevă, dimpotrivă, rolul de purificator al şarpelui (mitul Cassandrei, devenită proorociţă, al lui Iamos, cel care a înfiinţat o stirpe de sacerdoţi etc.). Vezi Jean Chevalier, Alain Ghherbrant, *op. cit.*, p. 305.
[33] „Fiţi înţelepţi ca şerpii şi nevinovaţi ca porumbeii” (*Matei,* 10, 16-22). Imaginea este redată, simbolic, în romanul lui V. Voiculescu: „Preotul îşi aminti cum odinioară, cînd intra cu caii, găsea porumbeii înşiraţi pe marginea vasului, oglindindu-se în apa neclintită şi gungurindu-şi imaginilor răsfrînte...” (V. Voiculescu, *op. cit.*, p. 603).
[34] Maurice Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit,* p. 307.
[35] V. Voiculescu, *op. cit.*, p. 607.
[36] „În drum călcă pe capul şarpelui care, strivit, icni un uşor ţipăt, ca un sughiţ” (V. Voiculescu, *op. cit.*, p. 608).

acestuia, pe de o parte, dar şi a poeziei sale, pe de alta. Dacă în volumul *Destin* (1933) *Şarpele*, „Aidoma cu apa, alunecos şi verde, / Ieşit din lutul galben, din pietre şi dudău", fiind „Vechi voievod al lumi cu vîrsta grea de stîncă" şi „La fel de gol, de verde, de unduios ca apa / Plutea, idee pură, în sînul caldei firi"[37] odată ce năpârlise, este căsăpit de către paznic şi se zvârcoleşte întreg în fiecare frântură, în 1955, *Şarpele,* zugrăvit în aceleaşi culori, este lăsat în viaţă: „Am întîlnit un şarpe împodobit splendid,/ În verdea lui armură stropit cu-azur şi soare./ Se odihnea cuminte la margini de ogoare,/ Şi-n pielea lui tot cerul se răsfrîngea candid.// Părea c-ar fi acolo un giuvaer de vis,/ Să-l iei ca din tezaur şi ţi-l înfigi la piept./ Am ridicat călcîiul... El m-a privit lin, drept,/ C-o grea făgăduinţă în ochiul lui deştept:/ Ştiui că e păcatul şi... nu l-am mai ucis!"[38] Expunându-l pe Zahei în lumina acestor două poeme, am putea vedea că el este instrumentul care va pecetlui destinul lumii intrate sub zodia maşinii. Cuvintele Domnului din *Facerea*, 3, 15[39], cuvinte ce instituie genealogia din care se va naşte, din trup de femeie curată şi Duh Sfânt, Mântuitorul Iisus, ne ajută să înţelegem eul voiculescian al celor două poeme, eu ce relevă calea spre înduhovnicire, cale ce permite alegerea în deplină cunoştinţă de cauză a omului aflat la maturitate, spre deosebire de protopărinţii noştri, Adam şi Eva, aflaţi în perioada copilăriei umanităţii[40].

Încheind, dacă avem în vedere fiinţa simbolică a orbului purtător de olog relevată în romanul voiculescian de către I. P. Culianu, putem afirma că şarpele flămând şi slăbit în procesul năpârlirii va fi călcat pe cap de către orb, eveniment final al şirului început de muşcătura fină, dar adâncă, a celuilalt şarpe (gândul fulgerător al răzbunării) asupra ologului/ „slăbănogului", popa Fulga. Zahei, rămas fără sprijin, fie el şi unul inadecvat, nerealizând până la urmă faptul că iubirea este calea spre Lumină, va pecetlui eşecul renaşterii simbolice a lumii, cu atât mai dureros cu cât o va face involuntar, urmare a orbeniei totale, fizice şi spirituale, deopotrivă, în care îl lasă deznădejdea prilejuită de moartea copilului şi sfârşitul mentorului. Singura nădejde rămâne simbolicul şarpe de aramă, gravat pe cristelniţă, continuat novotestamentar de ipostaza şerpuitoare a lui Iisus pe cruce, Răscumpărătorul păcatului originar, Cel care, datorită faptului că nu a fost recunoscut de poporul Său, va veni pentru a doua oară, odată cu eshatonul.

Bibliografie selectivă

Anania, Valeriu, *Opera literară IX. Publicistica,* vol. 2, prefaţă de Ovidiu Pecican, cronologie Ştefan Iloaie, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008.

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii. Spaţiul mioritic,* Ediţia Doua, Editura Oficiului de Librărie Bucureşti, Bucureşti, 1937.

Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* vol. 3, P-Z, trad. de Daniel Nicolescu, Micaela Slăvescu et all, Editura Artemis, Bucureşti, 1995.

[37] V. Voiculescu, *Opera literară. Poezia,* Editura Cartex 2000, Bucureşti, 2004, p. 270.

[38] *Ibidem,* p. 517.

[39] „Dușmănie voi pune între tine şi femeie, între sămânța ta şi sămânța ei; aceasta îți va zdrobi capul iar tu îi vei muşca călcâiul" (*Facerea,* 3, 15).

[40] O ilustrare a acestui aspect găsim şi la Tudor Arghezi (*Adam şi Eva*) : „S-au luat de mâini şi au cutreierat/ Grădina toată-n lung şi-n lat./ Să nu te miri că, şovăind şi mici,/ Li se julea şi nasul prin urzici." (Tudor Arghezi, *Tablouri biblice (Versuri de abecedar),* „Revista Fundaţiilor Regale", Bucureşti, an XII, nr. 8, august 1944).

Cocagnac, Maurice, *Simbolurile biblice. Lexic teologic*, traducere din franceză de Michaela Slăvescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.
Culianu, Ioan Petru, *Studii româneşti* I, Editura Nemira, Bucureşti, 2000.
Dumitrescu, Sorin, *Noi şi icoana. 31+1 iconologii pentru învățarea icoanei*, Editura Anastasia, Bucureşti, 2010.
Marion, Jean-Luc. *Idolul şi distanța,* trad. de Daniela Pălăşan, Tinca Prunea-Bretonnet, coord. Cristian Ciocan, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.
Mastan, Bianca, *Elemente simbolice în romanul Zahei Orbul, de Vasile Voiculescu*, în „Studia Theologica III", Cluj-Napoca, 3/2005.
Špidlík, Tomáš, *Şarpele în paradisul inimii,* în „CreştinOrtodox.ro", 26.04.2012, disponibil la http://www.crestinortodox.ro/editoriale/sarpele-paradisul-inimii-70338.html, accesat la 06.02.2013.
Vlăduțescu, Gheorghe, *Filosofia legendelor cosmogonice româneşti*, Editura Paideia, Bucureşti, 1998.
Voiculescu, V., *Opera literară. Proza,* Editura Cartex 2000, Bucureşti, 2003.
Voiculescu, V., *Opera literară. Poezia,* Editura Cartex 2000, Bucureşti, 2004.
Voiculescu, V., *Zahei Orbul,* Editura Art, Bucureşti, 2010.
Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română,* Editura Academiei R. S. R., Bucureşti, 1987.
Zaharia-Filipaş, Elena, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu,* Editura Minerva, Bucureşti, 1980.

BETWIXT AND BETWEEN, A PERSPECTIVE ON THE POETIC 80 IST MOVEMENT

Senida Denissa POENARIU, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The implementation of a hermeneutic layout on the poetics of the eighties that at least aspires to completeness, should cover the entire approach of the young poets in terms of its socio-political, cultural and poetic dimension. Yet, what individualizes and also coagulates this interaction is the interpose of both poetic discourse and actually the whole eighties literary phenomenon under the action of marginality and liminality. Therefore, beside socio-political marginality asserted in the most real way possible, there can be identified a betwixt and between position, as Turner used to say, in relation to cultural and literary reality. Viewed from this perspective, the poetry of the eighties can be regarded as the confluence of all the manifesting fields of the marginality and liminality, whether assigned and / or assumed.

Keywords: marginalization, marginality, liminality, lowculture, poetry of the eighties

Despre receptarea fenomenului literar optzecist, fie că vorbim de studii de anvergură sau de foiletonistică, se poate spune că debutează printr-o cheie istorico - sociologică. Înglobând o dimensiune subversivă, de factură literară însă, gruparea a reuşit să atragă atenţia, ba chiar a iscat valuri, şi nu doar în lumea literară, ci şi în cea politică, ca în cele din urmă să fie plasată sub semnul marginalizării, marginalităţii şi liminalităţii. Din această triadă conceptuală, pentru a descrie observaţiile din studiile critice dedicate acestui fenomen, observaţii ce vizează statutul poeţilor optzecişti în cadrul societăţii comuniste, voi pleda pentru termenul de marginalizare. Dacă această definirea relaţională a fost deja discutată, nu acelaşi lucru se poate afirma despre marginalitatea, respectiv liminalitatea sa, ambele situate sub binecunoscutul dicton „betwixt and between" promovat de V. Turner. Vorbim aşadar, în termeni de atribuire şi asumare, atât despre o margializare socială cât se poate de reală, dar şi de o situare marginală, respectiv, liminală în raport cu tradiţia literară şi culturală.

Prin prisma unei abordări conjugate, s-ar părea că, pe principiul *omnes viae Romam ducunt*, toate cele trei situaţii ar viza, s-au cel puţin s-ar regăsi în relaţia cu sistemul politic. Lucrurile însă sunt mai nuanţate decât atât. Revenind la relaţia cu sistemul comunist, Alexandru Muşina în eseul *Să devii ceea ce eşti* descrie poziţia grupului în cadrul *ordinii* sociale, cât şi miza acestuia: un *alt fel* de poezie. Evident, a fi altfel, indiferent de domeniu, nu era în conformitate cu tendinţele de omogenizare şi uniformizare ale regimului. Muşina, ca şi Crăciun, Mariana Marin sau Nicolae Leahu insistă asupra caracterului total apolitic al mişcării, deşi tot Muşina vorbeşte şi despre o posibilă formă de disidenţă ce ar fi putut prinde contur dacă cenaclul nu s-ar fi desfiinţat. Poetul defineşte mişcarea drept una de tip *underground*, şi aceasta deoarece nu se aflau pe aceeaşi lungime de undă cu patriotismul partinic şi ideologic al sistemului literar. Biografismul şi individualismul adoptat de poeţi, din nou intra în conflict cu doctrina colectivismului.

Semi-ilegalitatea teoretizată de Andrei Bodiu, complineşte acest aspect. Printr-o demonstraţie patetică, acesta vorbeşte despre refuzul optzeciştilor de a face parte din *sistem* şi consecinţele acestei alegeri. Cu alte cuvinte, au refuzat, dar au fost refuzaţi. Dificultăţile pe care le întâlneau vizează apariţiile editoriale, cenzura drastică şi binecunoscuta „navetă la ţară".

Bodiu nu se opreşte doar aici, ci chiar mizează pe conexiunea cauzală dintre „presiunea regimului totalitar" şi elemente ce ţin de poetica poeţilor analizaţi, cum ar fi teatralizarea lirismului în cazul lui Iaru sau radicalismul si revolta Marianei Marin: „Poezia se naşte din lipsa libertăţii, din încătuşare. Şi la Muşina, şi la Iaru descoperim aceeaşi izbucnire. La Muşina ea se consumă însă în izolare şi sarcasm superior. La Iaru lipsa libertăţii e creatoare a unui spectacol absurd pe care eul îl suportă spărgându-se în zeci de eşantioane. La Mariana Marin lipsa libertăţii e creatoare de suferinţă, o suferinţă atroce pe care eul o percepe din plin. De aici şi senzaţia de puternică autenticitate (...)."(Bodiu, 2000: 138)

Mutatis mutandis, se pare că pentru Bodiu regimul comunist şi privaţiunile sale reprezintă punctul de plecare al poeziei acestor poeţi, motivul care a declanşat actul poetic în primă instanţă, nu doar un catalizator pentru anumite formule poetice. Cărtărescu, vorbind de poezia de început a generaţiei sale, sau „poezia corelativului obiectiv" cum o numeşte acesta, stabileşte că raţionamentul care a stat la baza alegerii acestei forme, nu se află în zona dimensiunii formale, *tehnice,* a poeticii respective ci în relaţia poetului, respectiv a eului, cu realitatea socială: „pentru că ne era jenă să ne exprimăm direct atitudinea faţă de lume, de realitate, atribuiam sentimente obiectelor (...) în acest sens puneam o distanţă între noi şi sentimentele noastre (...) un poet ar trebui să-şi exprime direct sentimentele şi felul de a vedea lumea, nu prin intermediul unui scaun care se jeleşte (...)."(Cărtărescu în Vakulovski: 2011: 117-118) Cărtărescu alege subtantivul *jenă*, tind să cred că într-o notă sarcastică, pudicitatea nefiind totuşi pe lista de atribute bifate de colegii săi de generaţie, un eufemism până la urmă, sau o exprimare mai delicată a ceea ce s-ar putea traduce foarte uşor prin „ni se interzicea exprimarea francă a sentimentelor noastre". Evident, formula poetică adoptată de optzecişti a fost influenţată de mediul social în care aceştia s-au dezvoltat.

Liminalitate, marginalitate, marginalizare, delimitări conceptuale

Prima variantă, şi cea mai simplă, dar totodată incompletă din cauza dozei de confuzie pe care o poate genera, este definirea doar prin prisma binomului centru-margine acesta fiind valabil într-un fel sau altul, pentru fiecare dintre aceste concepte. Pentru o delimitare succintă însă şi cât de poate de precisă, precizările lui Victor Turner sunt valoroase. Turner recuperează termenul de liminalitate din antropologia lui Van Gennep, unde este folosit pentru a descrie un stagiu intermediar al ritualurilor de trecere. Este vorba de acea zonă ambiguă situată între procesul de separare, desprindere al individului de mediul social în care trăieşte şi cel de reintegrare, însă sub eticheta unui nou statut. Este vorba de o etapă- tampon între două poziţii bine determinate: cel de *outsider* şi cel de *insider*. Zonă tranzitorie, indeterminată în care individul îşi pierde individualitatea, pentru a dobândi alta. Pornind de la această structură Turner atribuie liminalităţii marca ambivalenţei, a situării de tipul „*şi/şi* sau *nici/nici*", „neither here nor there", cumva „în interiorul" şi totodată „în afară". Cu alte cuvinte vorbim de situarea simultană a unui individ la două grupuri, fără însă ca acesta să aparţină cu adevărat unuia dintre ele. Acest principiu se aplică şi în cazul plasării temporale,

spațiale, sociale, persoanele liminale având o poziție echivocă: „The attributes of liminality or of liminal *personae* („threshold people") are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither nere nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial."(Turner, 1966: 95)[1]

Atât marginalitatea cât şi liminalitatea sunt generatoare de incertitudine şi chiar indeterminare, însă, marginalii se disting de liminali prin faptul că aceştia nu au niciun fel de suport din partea comunității şi se situează într-un spațiu total lipsiți de repere, în timp ce liminalii, pe parcursul traseului lor ritualic, primesc constant feedback din partea comunității. Situația exilatului reprezintă cel mai bine individul marginal. Spăriosu în *The Wreath of Wild Olive: Play, Liminality and the Study of Literature,* de asemenea diferențiază între marginalitate şi liminalitate, marginalitatea reprezentând o relație polemică dintre binomul centru- margine al unui sistem, subsistem etc., în timp ce liminalitatea vizează o relație neutră dintre două sau mai multe sisteme situate sau nu pe o poziție de granită, frontieră. Mai mult liminalitatea poate iniția noi structuri, spre deoasebire de marginalitate. În concluzie liminalitatea ar subsuma şi transcende dialectica dintre margine şi centru. (Spăriosu, 1997: 38)

Turner dezvoltă şi conceptul de *communitas*, care ar îngloba, pe lângă liminalitate, şi exterioritate, respectiv inferioritate. Atât poziția socială a optzeciştilor, cât şi cea literară, iar pentru aceasta din urmă cred ca termenul de *tranziție* se potriveşte foarte bine, înglobează elemente ce țin de liminalitate, putându-se vorbi chiar de o încadrare sub sfera semantică şi ontologică a *communitas.* Nu sunt organizați în cadrul unei ierarhii sociale tipice, ci grupul pe care-l alcătuiesc este unul uniform. Aşa cum afirmă Turner despre *communitas,* „stress personal relationship rather then social obligation"*(ibidem*: 112)[2]. Solidaritate de care aceştia au dat dovadă este de fapt un alt argument care ar putea plasa generația optzeci sub semnul marginalității şi al liminalității. Pentru Muşina, „solidaritatea a rămas, s-a perpetuat până în 1989 (şi parțial, şi după aceea). *Solidaritate*, repet, *a excluşilor,* a autoexcluşilor dacă vreți, bazată pe o singură miză majoră: *un alt fel de poezie, o poezie de calitate.*(Muşina, 2008. 134)

Bodiu, de asemenea insistă asupra caracterului acestei trăsături afirmând: „Solidaritatea optzecistă s-a născut nu numai dintr-o estetică cu elemente comune, dar în primul rând ca solidaritate sufletească şi intelectuală. În vremuri grele, optzeciştii au reuşit să respire, atunci când se întâlneau, aerul tare al libertății.(...) Într-o Românie care-şi tăiase, practic, firele de comunicare, optzeciştii au țesut o pânză de relații, de prietenii"(Bodiu, 2000: 21)

Vorbim în această situație de un proces, de o evoluție, optzecismul trecând prin toate stadiile acestuia: marginalizare, marginalitate şi în cele din urmă liminalitate. Prima treaptă a fost aceea a marginalizării sociale. DEX defineşte marginalizarea drept „ A (se) situa la marginea unui obiect, a unui fenomen / A diminua, a reduce (pe nedrept) valoarea, importanța unei persoane, a unui lucru, a unei idei prin neglijare în mod voit, prin neluare în seamă."

[1] „Atributele liminalității sau ale persoanelor liminale sunt în mod necesar ambigue, din moment ce poziția acestor persoane eludează, se strecoară pe lângă rețeaua clasificărilor ce în mod normal stabilesc statutele în spațiul cultural. Entitățile liminale nu sunt nici aici, nici acolo; Sunt *nici/ nici* (intraductibil, cea mai apropiată variantă) în raport cu pozițiile stabilite de lege, obicei, convenție sau ceremonial"(t.n.)

[2] „pun accent mai degrabă pe relatiile personale decât pe obligațiile sociale" (t.n.)

Accentul cade asupra celei de-a doua definiții. Procesul marginalizării presupune o acțiune exterioară, este profund atribuit. Următorul pas este asimilarea ei. Construirea unui grup, de tipul *communitas* de exemplu, ar fi primul liant dintre marginalizarea atribuită, exterioară, şi marginalitatea asimilată. Conştientizarea şi interiorizarea condiției de marginalizat şi a efectelor pe care această poziție le determină pe planul conştiinței individuale, luarea unei atitudini în acest sens, consider că deja aparține de marginalitate. Acum se conturează dialectica centru- margine şi totodată decizia de situare la *margine*. Se dezvoltă şi un simț al izolării şi în acelaşi timp al non-conformismului, marginalitatea înglobând o accentuată componentă psihologică. Vorbim de un proces al cărui punct final este traducerea în literatură a efectelor înregistrate în urma marginalizării, respectiv marginalității.

Liminalitate şi literatură

Un alt punct de vedere asupra liminalității, foarte interesant şi provocator, îi aparține lui Mihai Spăriosu, el realizând corelația dintre liminalitate şi literatură. Plecând de la Turner care defineşte situațiile liminale drept „germeni ai creativității culturale" ce au puterea de a genera noi modele, simboluri şi paradigme, Spăriosu ajunge până la redefinirea literaturii ca liminalitate, ca un prag de acces spre realități alternative ce pot fi actualizate prin intermediul traducerii într-o cheie comună şi prin practică socioculturală. Mai mult decât atât, caracterul liminal al literaturii ar deriva din natura sa ludică. (Spăriosu, 1997: 32)

Dacă urmăm modelul propus de Spăriosu am putea plasa dimensiunea social- politică a receptării fenomenului optzecism sub sfera marginalizării, pe cea culturală mai degrabă sub sfera marginalității, deşi putem vorbi şi despre marginalizare culturală, şi pe cea literară sub influența liminalității. Bineînțeles aceste trei perspective se află într-o relație de interdependență.

Privind din acest unghi, studiul lui Bodiu, „Direcția optzeci în poezia română" radiografiază elemente ale liminalității întâlnite în poetica optzeciştilor. Despre teatralizarea discursului, pe care deja am menționat-o, Bodiu afirmă: „Ce semnificație are ***teatralizarea textului liric***? Care e valoarea ei ontologică? Poezia lui Iaru e scrisă sub presiune, sub presiunea unui regim politic totalitar. De aceea lumea poeziei lui Iaru trăieşte la maximă tensiune, în plin absurd. E o lume dezarticulată, fragmentată, o lume care se exteriorizează cu gesturi teatrale." (Bodiu, 2000: 98-99) Oprimarea din poezia lui Iaru şi totodată revolta surdă poate fi întâlnită şi în Budila- Express al lui Alexandru Muşina.

În cazul Marianei Marin, Bodiu insistă asupra angajării directe în social, „ Directețea protestului poetei, violența cu care s-a opus, prin poezie, dictaturii sunt cele mai accentuate în întreg ansamblul poeziei optzeciste", practicând „o confesiune directă pe tema lipsei libertății şi a suferinței pe care o naşte aceasta„ unde „individualul se va topi într-o formă de solidaritate cu ceilalți, «eu» lasă locul lui «noi»."(*ibidem :*138-140). Abstracticismul poeziei ei ar fi îndreptat spre etic şi social, ci nu spre ontologic şi metafizic.

Hibriditate şi poezie

În cadrul discuției despre relația dintre literatură şi liminalitate, Spăriosu mută accentul de pe binomul topografic centru- margine pe hibriditate. Pentru autor, ludicul şi hibriditatea ar fi trăsături ce plasează literatura sub semnul liminalității. Ambele pot fi identificate cu uşurință în cadrul poeticii optzeciste. Amestecul de stiluri este de altfel una

dintre caracteristicile esențiale ale poeticii luate în discuție, pastișa, ludicul, persiflarea, fiind parametri ce merită atenție. Cărtărescu este maestru în acest sens, Lefter caracterizându-l drept „teribil orchestrator al unui fel de «enciclopedism» poetic, încercând să spună totul despre existența unui tânăr de astăzi, privită din toate perspectivele, răsfrângând în sine imaginea lumii întregi, comedie umană şi comedie a literaturii." (Lefter, 2005: 156).

Coşovei declară că volumele sale *Ninsoarea electrică* şi *1,2,3,sau...* „au dat tonul unei alternative poetice: ori stilul «simfonic», profund, elegiac- agresiv, provocator şi retoric... ori stilul tragi- comico-eroic, ludic şi ironic până la sfârşitul staţiei de tramvai a elegiei. Pentru că tot acolo se ajungea: la elegie ca expresie a reflexivităţii." [3]

În acelaşi timp, Ion Bogdan Lefter identifică o relație de interdependență între lungimea poemelor şi spiritul critic al unor membri pregnanți ai generației, precum şi detaşarea lucidă care în cele din urmă a permis planificarea atentă a mecanismului de creație poetică, ca în final, poemul de scurte dimensiuni să devină insuficient în încercarea de absorbire până la esență a materiei. Narativismul şi prozaismul de asemenea favorizează dezvoltarea textului. Aceeaşi poveste se aplică şi în cazul colajului, de orice natură ar fi el.

Cărtărescu, într-un interviu acordat lui Vakulovski[4], defineşte optzecismul drept o „scoatere a literaturii de sub imperiul gravității, al sentimentelor negative, al crizelor existențiale, al solemnității.." Tot el afirmă şi faptul că fără poemul de căpătâi al lui Ginsberg[5], poemul epic, lung, vizionar, *aglutinat,* modelul poeziei optzeciste nu ar fi fost imaginabil. Care ar fi aşadar poemul *standard* optzecist? „Astfel, poemul-standard optzecist tinde să fie lung, narativ, aglutinant, cu o oralitate bine marcată prin efecte retorice speciale, agresiv (trăsături specifice generației Beat), dar şi ironic şi autoironic, imaginativ până la onirism, ludic, dovedind o dexteritate prozodică şi lexicală ieşită din comun (tradiția românească neomodernistă), în fine impregnat de aluzii culturale savante inserate prin procedee metatextuale şi de autoreferențialitate." (Cărtărescu, 2010 *:*154)

Tangențială hibridității ar fi şi problema opozițiilor, a contrariilor în cadrul poeticii optzeciste, însă vorbim despre o co-prezență a acestora, ci nu despre armonizarea lor. Adrian Oțoiu în „Trafic de frontieră. Proza generației 80. Strategii transgresive" rezolvă contradicțiile optzecismului prin prisma spațiului liminal: „Postularea unui asemenea spațiu paradoxal şi imposibil în ordinea logicii operând cu pollar opposites este totuşi singura soluție care ne permite să înțelegem cum este posibil ca toate contradicțiile optzecismului să coexiste într-o paşnică devălmăşie, cum e posibil ca textualiştii cei mai înverşunați să fie în acelaşi timp autenticiştii fără prihană, ori ca partizanii fragmentarismului să producă romane de sute de pagini, ori ca antialegoricii să scrie parabole."(Oțoiu, 2000: 37)

Influență poetică şi liminalitate

Marginalitatea, respectiv liminalitatea optzeciştilor se manifestă bineînțeles şi în raport cu realitatea culturală, aceştia fiind cei care fac trecerea de la spațiul cultural francez la cel american, versurile lui Coşovei fiind exemplare în acest sens: „Eu aici sunt un june. O balenă albă într-un estuar de linişte./ un superstar- un cruciat al ideii sfinte de Coca-Cola. Şi de Blue-Jeans./ Un misionar al spațiilor verzi, democratice."(*Sunt şi eu un june)*

[3] Vakulovski, Mihail, *Portret de grup cu generația optzeci, (Interviuri),* Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2011
[4] ibidem
[5] *Howl*

În *Postmodernismul românesc*, Cărtărescu, vorbind despre influenţa grupului Beat asupra poeţilor *lunedişti* subliniază că aceştia din urmă au preluat de la primii „retorica elaborată, repetiţiile obsedante şi limbajul crud (...). Realismul retoric, oral şi vizionar, de îndepărtată descendenţă whitmaniană, caracteristic Şcolii din San Francisco, este poate cel mai important ingredient al poeziei optzeciste „standard", aşa cum s-a manifestat ea în mişcarea poetică studenţească, *underground,* de la începutul anilor '80."(Cărtărescu, 2010: 152)

Manifestările publice împotriva războiului, proclamarea libertăţii fizice şi spirituale, revoluţia sexuală, lupta făţişă împotriva cenzurii şi acţiunile ecologice, au făcut din membrii generaţiei figuri publice, chiar politice, *personaje* ce mergeau în sensul opus societăţii contemporane lor, cu toate normele impuse. În aceasta rezidă luciditatea beatnicilor: conştiinţa comună subversivă, analiza atentă, obsesivă a societăţii în care trăiau şi asumarea rolului de nonconformişti.

Ambele generaţii poetice au manifestat un profund spirit de diferenţiere şi o revoltă, exprimată şi manifestată la scară socială de către poeţii din America, reţinută şi tăcută de cei din România, îndreptată mai ales spre literatura *standard* promovată de sistemul literar. Paradoxal este că, dacă pentru beatnici industrializarea şi corupţia la toate nivelele făceau din America un fel de monstru acaparator, principala lor sursă de revoltă fiind împotriva acestui sistem, pentru poeţii autohtoni, America era ţara tuturor libertăţilor, tot ceea ce puteau spera. Coşovei, vorbind într-un interviu acordat lui Vakulovski despre construirea conceptului de generaţie afirmă: „Gata! Suntem o generaţie!" Mai ales că pusesem mâna pe o carte despre Beat Generation: Ginsberg, Ferlinghetti, Kerouac şi Gregori Corso. Ideea era cam aşa: uite, mă, ăştia au o librărie de doişpe metri pătraţi la San Francisco, pun ban la ban ca să-şi cumpere ceva de pileală, de fumat, împart banii de taxi şi publică pe cont propriu! Ăştia sunt liberi nu ca noi!". [6]

Această atracţie a optzeciştilor pentru Beat Generation şi pentru o parte dintre valorile promovate de aceştia, cum ar fi *accesibilizarea* şi *prozaizarea,* respectiv *aducerea poeziei în stradă*, cum obişnuiau ei să spună, este o declaraţie tacită şi asupra atracţiei pe care marginalitatea şi liminalitatea au exercitat-o asupra poeţilor autohtoni, *beatnicii* constituind un grup care, conform lui Turner ilustrează perfect conceptul de *communitas*. Mai mult decât atât, vorbim de o schimbare de paradigmă, optzeciştii arătându-se interesaţi nu de cultura înaltă, selectă, ci de aşa-zisa *lowculture,* sau cultura *de periferie, de margine.*

Diferenţiind între cultura „savantă" şi cea „populară", respectiv „high culture" şi „popular culture", Jacques Le Goff plasează cultura „nedominantă" nu împotriva celei „dominante", ci mai degrabă în afara ei. Deşi înglobează elemente ce aparţin „culturii înalte", „cultura populară" nu se mulţumeşte doar cu preluarea lor, ci le transformă în structuri noi. Liberatate de a alege doar ceea ce i se potriveşte, a făcut din „cultura populară" „nu numai o «contra-cultură», ci şi o «altă» cultură (...)".(Jacques Le Goff, *apud* Perian, 2003: 8) Atracţia postmodernismului pentru cultura *joasă* a devenit una dintre trăsăturile sale esenţiale.

Vorbind despre relaţia cu acest tip de cultură, Gheorghe Crăciun afirmă: „Fiind ei înşişi nişte marginali (profesori navetişti, funcţionari, ghizi, liber profesionişti şi chiar muncitori necalificaţi, ca Liviu Ioan Stoiciu, Gheorghe Iova şi Florin Iaru), optzeciştii au

[6] Publicat în *Portret de grup cu generaţia Optzeci (Interviuri)*

venit cu o adâncă şi nuanţată percepţie a periferiilor vieţii sociale şi a micilor medii intelectuale şi artistice sufocate de convenţionalism şi mediocritate."(Crăciun în *Competiţia Continuă,* 1999: 503)

Revenind la *modelele* pe care le-au avut optzeciştii, mai exact *modelele* autohtone, cred că cel mai des menţionat nume este cel al lui Caragiale. Plecând de la această predilecţie a generaţiei

pentru Caragiale, Crăciun vorbeşte despre o operaţie de inversare, marginea devenind centru: „Dincolo de ironie, oralitate, umor, colocvialitate, derizoriu, comic, absurd, misticism, Caragiale a reprezentat şi altceva, mult mai important: un model al transformării minorului în major. Modelul mutării interesului scriitorului român contemporan de pe temele şi structurile mari, triumfaliste şi artificiale, pe motivele şi formele periferice şi naturale."(*ibidem:* 505)

Construind pe baza distincţiei dintre *highculture* şi *lowculture*, Gheorghe Perian identifică două direcţii ale poeziei româneşti: cultă şi naivă. Observând trăsăturile pe care Perian le identifică în dreptul poeziei naive, se poate vedea şi care au fost motivele ce i-au determinat pe poeţii optzecişti să se îndrepte spre acest sector al poeziei: improvizaţia, limbajul familiar, spiritul carnavalesc, parodia şi umorul, toate acestea sunt mărci pe care poeţii optzecişti le-au preluat. Mai mult decât atât, poezia naivă încearcă un dialog cu cititorul având în primul rând rolul de delectare. Pentru Gheorghe Crăciun, poezia tranzitivă, tocmai prin raportarea ei la existenţa şi limbajul comun, prezintă o nouă apropiere de cititor, respectiv receptor, toţi poeţii optzecişti fiind interesaţi, conform acestuia, de realitate, cititor şi limbaj, însă dintr-o perspectiva comunicativă. Principiul care guvernează acest melanj este adevărul, efectele fiind sentimentul de autenticitate. Poezia " înseamnă *ne, nouă,* adică *mie* şi *ţie,* uniţi printr-o poezie: *eu,* care generez o tensiune, un camp de forţe, o emoţie anume, şi *tu* (cititorul), care le *actualizezi* şi le faci *ale tale* (şi *reale*, în acelaşi timp)." (Muşina, 2008: 12) Se încearcă în cele din urmă o recâştigare a cititorilor, poezia generaţiei optzeci fiind o formă de comunicare cu şi despre cititor.

Poezia optzecistă a dat startul unei noi modalităţi de a înţelege realitatea şi poezia, promovând valori net diferite de cele ale antecedenţilor. Marginalizaţi, puşi la perete de un regim uniformizator în care individualismul şi diferenţa erau inacceptabile, chiar condamnabile, membrii grupării optzeciste, prin asumarea acestei condiţii marginale, şi-au îndreptat la rândul lor atenţia asupra literaturii *de margine* şi au realizat literatură *de margine.* Atât formal şi cât ideatic, mizele poeziei promovate de ei sunt altele decât cele promovate de regimul literar. Din acest unghi, poezia optzecistă reprezintă punctul de confluenţă dintre toate sferele în care se manifestă procesul marginalizării, al marginalităţii şi în final al liminalităţii.

Bibliografie

Bodiu, Andrei, *Direcţia optzeci în poezia română, I,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2000

Crăciun, Gheorghe, *Competiţia continuă, Generaţia '80 în texte teoretice, ",* Editura Paralela 45, Piteşti, 1999

Diaconu, Mircea A, *Poezia postmodernă,* Editura Aula, Braşov, 2002

Fauchereau, Serge, *Introducere în poezia americană modernă,* Editura Minerva, Bucureşti, 1974

Fletcher, Angus. *A New Theory for American Poetry, Harvard University Press,* Cambridge, Massachusetts, London, 2004
Friederich, Hugo, *Structura liricii moderne,* Editura Univers, Bucureşti, 1998
Ginsberg, Allen, *Howl şi alte poeme,* Editura Polirom, 2010
Howe, Daniel Walker, *Making The American Self,* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1997
Leahu, Nicolae, *Poezia generației '80,* Editura Cartier, Chişinău, 2000
Lefter, Bogdan, Ion, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii",* Editura Paralela 45, Piteşti, 2005
Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică: Lista lui Manolescu, Poezia,* Editura Aula, Braşov, 2001
Muşina, Alexandru, *Antologia poeziei generației '80,* Editura Aula, Braşov, 2010
Muşina, Alexandru, *Paradigmele poeziei mederne,* Editura Aula, Braşov, 2004
Muşina, Alexandru, *Poezia: teze, ipoteze, explorări,* Editura Aula, Braşov, 2008
Oțoiu, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generației 80. Strategii transgresive,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2000
Park, Robert Ezra, *Human Migration and the Marginal Man*, în The American Journal of Sociology, Vol.33, No.6, May 1928, adresă electronică: http://libweb5.princeton.edu/ereserves/ereserves.aspx?file=frs/frs140/frs140park.pdf&auth=, accesat în 10.11.2013
Perian, Gheorghe, *A doua tradiție, poezia naivă românească de la origini până la Anton Pann,* Editura Dacia, Cluj- Napoca, 2003
Spariosu, Mihai, *The Wreath of Wold Olive,* State of New York University Press,1997.
Turner, Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society.* Ithaca, New York, 1974
Turner, Victor, *The Ritual Process, Structure and Anti-structure*, ALDINE DE GRUYTER, New York, 1969
Ursa, Mihaela, *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului,* Editura Paralela 45, Piteşti, 1999
Vakulovski, Mihail, *Portret de grup cu generația optzeci, (Interviuri),* Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2011
Vakulovski, Mihail, *Portret de grup cu generația optzeci,(Poezia),* Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2010

THE PRESENCE ACT OF THE DIVINE IN BULZESTI

Valeria CIOATĂ, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The present paper has set its target to analyze the mentalities regarding the relationship between the villagers of Bulzesti (the setting of the epic poetry volume La lilieci by Marin Sorescu) and god. It is very important to understand the linkage between the village people who took part in the educating process of the young boy that, later, became the author of the six volume epic poems. The peasants reflected in the text are not real the individuals, they are what the author remembers they are like. We should take into consideration the imaginary component in building the text.

Keywords: irony, myth deconstruction, village, miracle, heaven

A pretinde că Marin Sorescu este un poet religios sau care transfigurează fiorul evlaviei în plan liric ar fi o dovadă de proastă înţelegere a textului sorescian precum şi o forţare în interpretare. Pe de altă parte, a susţine că nu există deloc elemente religioase în universul Bulzeştilor este o exagerare. Nu-mi propun să dovedesc imposibilul, ar fi cel puţin ridicol (în acest caz), ceea ce doresc să găsesc în această lucrare, pe care o văd ca pe o călătorie în căutarea unor sensuri, sunt acele semne discrete ale prezenţei divinului într-o lume dominată de gândirea magică a Bulzeşti-ului aşa cum se vede el reflectat în ciclul *La lilieci*.

Chiar dacă este cunoscut prin calitatea sa de *dărâmător de mituri*, Marin Sorescu nu-şi creează această mască din convingeri iconoclaste, la el este vorba de o permanentă tatonare a realităţii şi a adevărurilor enunţate de alţi gânditori dinaintea sa, din nevoia de înţelegere exactă a fenomenelor. Fiind lucid, Marin Sorescu testează în permanenţă limitele poeziei şi ale cuvântului şi capacitatea lor de a crea un univers. O anumită distanţare de subiectul tratat, o delimitare a poetului, este specifică operei lui Marin Sorescu în totalitatea ei. Mircea Martin identifică atitudinea soresciană în legătură cu limitele şi posibilităţile poeziei. Prin extensie, eu cred că această permanentă testare a limitelor şi această neîncredere se îndreaptă, de fapt, împotriva propriilor convingeri ale poetului. Ne-voind să fie ridicol prin adoptarea unei poziţii intransigente, Sorescu tatonează în permanenţă terenul. Este în acelaşi timp şi credincios şi necredincios (un fel de Sfântul Apostol Toma). „Marin Sorescu pare dinainte edificat în legătură cu poezia şi decepţionat de posibilităţile ei. El ştie că infinitul nu poate fi exprimat decât prin finit, adică prin cuvânt. El nu poate realiza sublimitatea stării lirice, pentru că nu se poate debarasa de conştiinţa convenţiilor pe care le presupune. *Naivitatea* trebuitoare poetului, capacitatea de uimire şi de iluzie îi rămân străine. Vocaţia absolutului coexistă cu gustul aprioric al eşecului. Pentru a nu deveni vulnerabil printr-o certitudine, M. Sorescu se îndoieşte de toate şi, înainte de toate, de el însuşi. Numai cine îşi face o idee înaltă despre poezie resimte cu atâta acuitate trădarea ei. Dar, în acelaşi timp, cine vrea să devină poet trebuie s-o depăşească sau s-o ignore. M. Sorescu alege situaţia paradoxală, de a face poezie din însăşi negaţia poeziei. Aşa se explică agresiunea *spiritului* în poezia sa, ca şi escaladarea tuturor treptelor comicului, de la umor la absurd. Universul contemplativ obişnuit, atmosfera lirică tradiţională, postura hieratică sunt persiflate cu violenţă. Bunele canoane ale poeziei sunt

busculate, întreg ritualul poetic e dezvăluit fără nicio pudoare. Marin Sorescu profanează poezia, o face profană adică, o desacralizează, o bagatelizează chiar."[1] Acest mod de a se raporta la poezie poate fi urmărit în ciclul *La lilieci* referitor, de această dată, la însăşi existența omului pe pământ şi la problemele şi întrebările fundamentale pe care el presupune această existență. Autorul pare edificat şi în legătură cu sensurile profunde ale existenței şi chiar dezamăgit de posibilitățile pe care realitatea trăită le oferă omului în raport cu sensurile *mari* şi *profunde* ale universului. Aceste sensuri profunde sunt greu de urmărit şi acceptat fără suspiciuni deoarece *infinitul* (care este universul) nu poate fi cunoscut decât prin *finit*, adică prin cele cinci simțuri care percep realitatea într-o formă relativă. Îndoiala în fața misterelor este o lipsă de încredere în propriile capacități interpretative ale realității. În spațiul comunei Bulzeşti prezența divină coexistă cu realitatea cea mai banală în acelaşi fel în care în restul poeziilor sale vocația absolutului coexistă cu gustul amar al eşecului. Pentru a se pune la adăpost, atât în ceea ce priveşte sentimentele patetice şi ideile mari exprimate mult prea grav, cât şi în ceea ce priveşte banalitatea plictisitoare a cotidianului, Marin Sorescu adoptă o atitudine paradoxală care îi permite să fie şi grav şi ironic în acelaşi timp. Ironia sa e un fel de a testa rezistența miturilor şi a conceptelor cu care operează textul poetic pe de o parte, şi existența cotidiană, pe de alta.

Punctul de pornire a înțelegerii relației dintre oamenii comunei Bulzeşti şi Dumnezeu am considerat că ar putea fi textul *Act de prezență*. Toată întâmplarea e relatată cu suspiciune. Această suspiciune are de a face cu un anumit fel de a înțelege lumea şi legile ei. De la început suntem avertizați că s-ar putea să nu fi fost chiar aşa, oricum, este anunțat *illo tempore*. „Un zvon mai circulă, foarte vag şi şters,/ Ca un bănuț de aramă prea mult purtat la gât". Comparația între povestea veche şi un bănuț de aramă are în vedere o tocire a sensurilor, atât a desenului monedei, cât şi în ceea ce priveşte capacitatea de *citire* a mitului de către contemporani (la fel cum se întâmplă cu ghicitoarea ale cărei sensuri au fost uitate). Tocirea sensurilor e ca o presiune a timpului istoric asupra celui mitic, timpul mitic se erodează căzând în istorie.

Aici se valorifică mitul străvechi conform căruia Dumnezeu şi Sfântul Petru umblau pe pământ sub forma a „doi unchieşi, cu straie albe de dimie dată la piuă,/ Şi cu toiege de gutui în mână, cu floricele crestate cu/ Briceagul pe coajă, cum sunt toiegele de pomană." Cei doi se opresc pe o piatră de hotar pentru a se odihni „Cică s-ar fi aşezat o țâră aici, pe-o piatră de hotar, să/ Răsufle." Perspectiva asupra celor relatate e incertă. De obicei, perspectiva adoptată în poeziile liliecilor e, fie a copilului, fie a mamei sau a unuia din înțelepții satului, o autoritate în materie de mistere, cum ar fi moş Pătru din *La cornul caprii*. Aici nu se menționează cine face cunoştință cu mitul. Distanțarea se face prin ironie şi plasarea într-un trecut misterios şi destul de îndepărtat pentru a putea fi pus la îndoială.

Remarca personajului mai bătrân sună ca un fel de bifare a activităților scrise în agenda unei zile: „Ne văzurăm şi-n comuna Bulzeşti, mă!/ Ia te uită coló." Fiind într-un sat gesturile lor sunt comentate în registru țărănesc: după ce se ridică de pe piatră îşi trosnesc oasele „ca după o zi de coasă".

Urma prezenței divine este piatra strălucitoare reperată cu repeziciune de cineva interesat, dar acel cineva îşi manifestă regretul că Dumnezeu şi Sfântul Petru nu au venit

[1] Martin, Mircea, *Generație şi creație*, Ed. *Timpul,* Reşița, 2000, p. 36

călare pe nişte cai frumoşi, ca nişte oameni de vază şi nu ca nişte sărăntoci. După ce piatra de hotar este pipăită câteva săptămâni, este transportată „peste şaptesprezece dealuri" şi depusă în curtea unui cioplitor: „Ține, neică, am auzit că strângi material/ E caldă de turul lui Dumnezeu,/ Adineauri numai ce se ridică / După ea,/ Ia-o ca din partea noastră." Piatra are un scris vechi misterios despre care nu sunt date amănunte. Dovada nu poate fi păstrată într-o comună în care totul se desfăşoară fără prea multe fasoane.

Descrierea satului este realizată într-un registru al firescului, fără prea mari nedumeriri. „Întins, parcă-n neştire,/ Aproape că nu-l bagi în seamă,/ Măcar că, pus să-l străbați/ Cu pasul, te fugăreşte o jumătate de zi./ Te închini la trei biserici,/ Mori şi învii în trei cimitire/ (Învii doar tu ca trecător, în mod excepțional)./ Eşti sâsâit de gâscani,/ Privit peste ulucă de ochi curioşi." Comentariul din paranteză pare a aparține unui adult care îşi rememorează trecutul din satul copilăriei. Învierea menționată pare a avea legătură cu anumite trasee străbătute de personajele principale din basme. Încheierea este revelatoare în legătură cu felul în care se desfăşoară lucrurile în comună: „În Bulzeşti totul se desfăşoară/ În modul cel mai normal,/ Fără surprize." Este aici un tip de comportament specific personajelor din basme care nu se miră întâlnindu-se cu supranaturalul, în fond, lumea cealaltă e doar o prelungire a acesteia în care trăim noi. E inevitabil ca, uneori, cele două lumi să se intersecteze.

Eugen Negrici a elaborat o cheie de lectură a poeziei soresciene care se poate aplica şi textelor ciclului *La lilieci*. Acest fel de a înțelege opera mi se pare unul integrator, metoda soresciană este aproximativ aceeaşi în *La lilieci*, cât şi în restul volumelor de versuri. „Poezia lui Sorescu ilustrează, deci, un tip de *prelucrare speculativ-metafizică a unor întâmplări inventate*, cu efecte ironice când se întemeiază pe demitizarea solemnului şi mitizarea banalului. În texte, din punct de vedere semiotic, la nivelul complex al hipersememelor, se execută o *substituire a semelor antonime*. Tipic este, de asemenea, succesul imediat la cititor al unei asemenea poezii. El se consideră învrednicit să fie părtaş nu la o poezie oarecare, ci la o poezie de cunoaştere, care, deşi se execută într-un sistem de reprezentări vizuale, cu mijloace, obiecte, întâmplări şi idei ce sunt familiare, simți că e pătrunzătoare şi condusă iscusit.

Nu poate să nu-ți placă la acest prestidigitator mobilitatea, dexteritatea cu care, în văzul tuturor, făcând zeci de semne complice, dând cu tifla în dreapta şi în stânga, demontează maşinăria complicată a unor idei ce timorează. Şi, mai ales, te vei lăsa captat de felul ingenios în care conduce reprezentația spre final pentru că presimți că acolo se află, mai totdeauna, o concluzie năstruşnică, poanta care te atrage pentru plăcerea ei fulgerătoare.

Tocmai încătuşarea neştiută a cititorului în acest mecanism care împinge nepregetat spre poantă şi, consecutiv, adulmecarea acesteia, satisfacția pe care ți-o dă, ca orice schimbare de unghi din final, transferul de la comun la *altceva* (chiar când nu sesizezi simbolul profund) determină marea audiență a acestui fel de poezie."[2]

La fel este văzută relația cu transcendența şi în cazul aparițiilor lui Dumnezeu în Bulzeşti. Se demitizează solemnul şi se mitizează banalul. În *Minunea* pătuiagul lui Lungu devine atât de strălucitor încât proprietarul se teme să nu ia foc. Oamenii vor să ştie cum era îmbrăcat Dumnezeu, dacă „Era în razele ale bune ori alea de purtare?". Alesul Domnului se

[2] Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, Ed. *Cartea românească*, Bucureşti, 1985, p. 56 – 57

zăpăceşte în faţa atâtor oameni şi se încurcă în minune: „Aici ceva nu era limpede în minune”, „ – Păi, eu l-am întrebat… adică… m-a întrebat…”. Ironia are rolul de a revigora miturile şi nu este îndreptată împotriva minunii, în sine, cât e îndreptată împotriva modului în care o receptează oamenii, care vin, fiecare, cu concepţia lor gata formată de acasă. În faţa atâtor convingeri sceptice Lungu nu mai ştie nici el ce a văzut. Spânu *ştie* el că e o făcătură minunea aceasta: „ – Staţi aşa, să-l prindem cu fofârlica./ «Pe mine m-o fi vorbit Dumnezeu de bine,/ Că toată noaptea sughiţai», adăuga sceptic Spânu.”

Faptul este introdus abrupt „ Lui Lungu i s-a arătat Dumnezeu azi-noapte”. Limbajul este împrumutat de la săteni: viziunea lui Lungu e „ieşită din comună”, iar momentul viziunii se arată a fi *oportunist*. Prin urmare, oamenii vin să-i ceară amănunte *să certifice* minunea, cum ar veni. Nu se lasă ei convinşi aşa uşor. La început toţi sunt impresionaţi, „nu mai pridideşc cu închinatul,/ Au făcut scurtă la mână.”, dar pe urmă vor să cerceteze, *să se edifice* în legătură cu această apariţie. Din nou atitudinea vocii auctoriale e una distanţată de cele relatate. E ca şi personajele, vrea să creadă, dar parcă nu poate fi sigur, are nevoie de dovezi mai clare. Minunea nu e infirmată, dar nici nu e acceptată, e ca şi cum într-o cămară foarte ordonată în care se categorisesc diferite fenomene ar exista un raft pe care ar scrie *evenimente neelucidate* şi în această categorie ar putea fi încadrată experienţa lui Lungu. Reacţia oamenilor din comună e savuroasă: fiecare îl pune să mai povestească o dată pentru a descifra sensurile ascunse ale întâmplării deoarece „Era şi prima minune pe comuna Bulzeşti,/ Acum s-or ţine lanţ, zicea Sandu lui Chioveanu,/ Că noi, de când ne ştim, n-am văzut decât pe dracul./ - Scuipă, mă, în sân, nu pomeni numele necuratului, daţi-vă la/ O parte, ho,/ Lăsaţi omul să răsufle.” Viziunea l-a luat prea repede şi nu mai ştia exact ce se întâmplase. Nu e clar cine a întrebat pe cine „Ce mai faci?”. Omul a rămas zăpăcit, impresionat de recuzita divină care făcea ca totul să sclipească în jur. Văzând atâta frumuseţe pe om îl apucă grija celor lumeşti: să nu-i ia foc pătuiagul de atâta strălucire. „Semăna c-un sfânt, spuse omul pe gânduri./ Plutea pe un tron de foc… şi zbârr peste case…”

Îşi fac loc atitudini şi mai pragmatice: o femeie, Veta lui Iedu, pretinde că cel căruia i s-a arătat Dumnezeu e un păpălău care nu a ştiut ce să zică, exprimându-şi tipicul regret „Uu-u! că n-am fost eu/ Ştiam ce să zic!”. Măria Bălii îl pune să predice suindu-se pe un scăunel, încercarea eşuează deoarece profetul nu reuşeşte să rostească decât o interjecţie.

Finalul oferă o poantă: după ce toţi sătenii s-au împrăştiat, Lungu s-a schimbat la faţă „A prins un fel de transparenţă,/ Dar rău de tot,/ Că a intrat într-un sac rupt,/ Şi-a pus o coroană de mărăcini de roşcov în jurul gâtului/ Şi-a plecat să propovăduiască în pustiu.” Lungu nu poate fi profet în *ţara sa* şi se duce prin alte părţi, ajungând „până aproape de Caracal”.

Bulzeşti-ul pare un spaţiu care îl respinge în mod sistematic pe Dumnezeu: în *Act de prezenţă* piatra „caldă de turul lui Dumnezeu” e dusă peste „şaptesprezece dealuri”, propovăduitorul din *Minunea* trebuie să părăsească satul pentru a se putea face înţeles, mănăstirea călugărilor greci este arsă în *Piscul cu bojii*, în *La lilieci* activitatea principală e cea din cimitir când se mănâncă varză cu carne şi alte bunătăţi, stăruinţa preotului de a termina slujba e sancţionată de comunitate: „Ce face popa acela, de-ntârzie?”. Însuşi părintele are altele pe cap, are probleme legate de o mejdină, nu-i arde lui de pomeni.

Există şi oameni care se ceartă cu Dumnezeu cum ar fi Ricuţa lui Pătru din *Avocatul*. În acest text perspectiva este aceea a copilului care, împreună cu prietenii săi de la joacă,

ascultă cum vorbeşte Ricuţa şi constată că se aud două voci: una subţire şi una groasă. Concluzia este că femeia vorbea cu Dumnezeu despre toate cauzele pierdute din comună.

În lucrarea sa, *Cariul din limba de lemn*, Cristian Stamatoiu propune o lectură în care spaţiul satului este văzut ca un melc, adică, o regresiune spre sinele interior, folosindu-se de rememorarea copilăriei şi a experienţelor proprii şi ale celor povestite de membrii familiei, Marin Sorescu îşi explorează inconştientul făcând apel la genealogie descinzând în trecut mai multe generaţii. Realismul perspectivelor este unul aparent. „Retrasând căi sinonime împreună cu strategiile narative, ironia va însoţi mereu desfăşurarea lumii *folclorice* a lui Marin Sorescu de-a lungul traseelor spiralate ale Melcului. Deşi este evidentă aşezarea *copilului universal* în mijlocul acestui sistem, obiectivitatea jucată fariseic de conştiinţa auctorială îl va aşeza pe copilul Marin printre alte personaje, fapt ce-i permite o serie de *artificii narative*, din care autoironia nu va fi cel mai puţin important.”[3]

În *Piscul cu bojii* e vorba despre o perspectivă în ramă: a copilului care păzea puii de curcă sau de găină şi a lui moş Pătru care-i „desluşise” misterul toponimiei dealului cu boji. Efectul comic se datorează asocierii unor termeni antinomici: „Numele vine ori de la boji, ori de la Dumnezeu,/ Dracu ştie, cum ne-a/ Lămurit Moş Pătru.” Comentariul ce urmează e al copilului care vrea să creadă, dar nu exclude nicio altă interpretare pentru că, poate, cei mari vor fi ştiind mai bine. „Boji, în orice caz , pe vremea aia mai erau,/ Dumnezeu – nu se vedea dar îl simţeau puii”. Urmează relatarea faptului divers: se spune că în acel loc ar fi fost o mănăstire de călugări greci pe care se supăraseră sătenii că le luaseră pământurile şi au tăbărât pe ei cu făcliile aprinse, i-au închis pe dinafară când erau la slujbă şi le-au dat foc „de ardeau ăia ca/ Dracii-n cazane, fiindcă le luaseră pământul la oameni”. Ceea ce urmează e un şir dublu de blesteme: „Cică ardeau înăuntru,/ Se-nchinau şi blestemau./ Sătenii blestemau şi ei pe dinafară, să se mai răcorească.”, stând lângă foc aveau şi ei nevoie. (sic!) Tragicul episod este încadrat în realitatea banală a copilului care păzeşte curci şi ar avea poftă să discute despre aceste lucruri cu ele sau cu „colegul de gâşte” aşa cum discută Moş Pătru cu boii, dar simte că nu poate. (seamănă cu Nea Mărin al lui Moş Pătru care simte că nu poate discuta teme fundamentale cu Măria Bălii). Realitatea copilului are aură de basm: îşi crede curcile aprige ca nişte pajuri în stare să omoare şi vulpea şi îşi aseamănă cloştile cu Maica Domnului când vine ploaia şi îşi adăpostesc puii sub aripi, iar, ei, copiii se adăpostesc sub coverca de frunze ca sub o aripă mare şi bună. Se remarcă un mod de a înţelege realitatea enunţat în poezia *Act de prezenţă*: „În Bulzeşti totul se desfăşoară/ În modul cel mai normal,/ Fără surprize”. Lipsa surprizei nu înseamnă lipsa dramatismului sau a cruzimii, e doar un fel uşor de a lua lucrurile aşa cum vin.

Legătura dintre cei vii şi cei morţi, în sensul unei continuităţi a vieţii după moarte pe un alt plan e prezentă în multe din textele liliecilor. Uneori, această credinţă în viaţa de apoi îi face pe bulzeşteni să se respecte, măcar la modul formal canoanele bisericeşti, aşa, toate deodată, înaintea morţii. *Cununia* este un text care prezintă relaţia de concubinaj dintre doi oameni care s-au cununat la bătrâneţe, mai mult forţaţi de comunitate, decât din proprie iniţiativă: „ – Hai, să vă cununaţi/ Că nu e bine să muriţi aşa simplu. Că sunteţi spurcaţi./ O să se creadă, acolo sus, c-aţi făcut preacurvie,/ N-aţi trăit unul cu altul cinstit.” Cauza acestui ceremonial tardiv este blestemul prin care s-a legat mireasa când era tânără: „S-a drăcuit că nu

[3] Stamatoiu, Cristian, *Cariul din limba de lemn*, Ed. *Tipomur*, Tg. Mureş, 1995, p.79

se cunună cu el.” Mireasa, fiind pe patul de moarte, se încropeşte un ritual multifuncţional: după cununie, spovedanie şi împărtăşanie. Toate odată împlinite, mireasa îşi dă duhul şi se trece la ritualul de înmormântare. Umorul negru e obţinut prin asocierea dintre tragic şi comic, căpătând accente absurde. Aceeaşi temă este reluată în *Mireasa bătrână*, de această dată nu mai moare nimeni, e vorba doar de umor absurd dublat de ironie: „Şi mireasa bătrână – a băut un pahar de apă şi s-a îmbătat.” Poanta, dacă mai era nevoie de una, e rostită de *ginerică*: „E, miresică, te dedeşi dracu, zicea Cheagu,/ Eu acum cu cine mă mai culc./ Să mă tragă, să mă oblojească,/ Răcii pe vale.”

Acest fel al comunităţii de a-i aduce pe calea cea bună pe rătăciţi este reflectat şi în textul *Nebunul*. După ce Costică omorâse un om şi fusese eliberat din închisoare pe motiv că e nebun şi de la balamuc pentru că „nu mai era loc s-arunci un ac”, se punea problema „să-l vindece comuna cum o şti”. Oamenii îşi iau misiunea în serios (atât de serios pe cât poate fi un oltean!). Unii se interesează despre crimă, alţii cred că încă e periculos, alţii, dimpotrivă, îşi închipuie că „a primit vreo alifie, ceva”, pe la puşcărie, însă, problema fundamentală o pun bătrânele satului: „unde-o să ajungă,/ În rai ori în iad?”. I se ţin adevărate predici despre viaţa de apoi, este trecut pe pomelnice, însă conform spuselor Măriei Bălii: „ – Dar nu ştiu ce are popa cu el că mi-l taie, auzi dumneata?/ Iote şi azi sări peste numele lui, că mă dusei *espre* să fiu/ Atentă,/ Auzi dumneata,/ Sări peste numele lui, ţuşti! îl sări!” Poanta îi dă cu tifla părerii generale din comună că nebunul s-ar mântui.

În continuarea ideii de *aducere pe calea cea bună a rătăciţilor* se semnalează şi *cazul* din *Schisma*. Dovadă că marile probleme au varianta lor bulzeşteană, o schismă poate apărea şi în sânul unei familii. Confruntarea are loc, de fapt, între două femei care îşi dispută locul privilegiat în inima lui Nicolae. Una este mama sa, un fel de şef al tribului care a primit organizare cu accente matriarhale odată cu moartea tatălui, iar cealaltă, Mița lui Vasile pe care o curtează băiatul. Chiar dacă se păstrează stilul bulzeştean cel normal, fără surprize, acest fapt nu exclude dramatismul şi îndârjirea în luptă. Perspectiva este, din nou, dublă: a copilului Marin şi a mamei sale. Efectele sunt comice. Iubita adventistă cu credința ei cu tot e combătută cu îndârjire de mama, care, „de nevoie, s-a omenit sărind în apărarea bisericii/ Ortodoxe.” Disputele sunt la început culinare: cu ce e prăjită fasolea? De ce se mănâncă porc? Ambele părți se mențin ferm pe baricade mama nu vrea să gătească separat: „ – Da, c-o să mă apuc acum/ Să le fac la toți mofturile.”, iar Nicolae nu vrea să mănânce şi îşi găteşte separat. Când nu e fiul cel mare acasă să se războiască cu el, mama îşi descarcă năduful în faţa celor mai mici. „Domnilor, ne spunea mama/ Nouă, cei mai mici, care nu eram chiar domni,/ Acesta s-a jurat să nu mai mănânce/ Ce mănâncă toată lumea./ Păi, nu vin eu la ăia care te învață/ Să-mi strici mie cheful/ De fiecare dată?”. Zis şi făcut! Le-a spart oamenilor ferestrele încercând să-şi recupereze fiul. Disputele continuă în fiecare vineri despre ziua a şaptea, punctul culminat fiind atins într-o duminică în care Nicolae avea de gând să se însoare pe ascuns. Urmărindu-l, mama îl face de ruşine în faţa funcţionarilor primăriei şi a familiei miresei. Credința strămoşească triumfă în varianta specifică Bulzeşti-ului prin impunerea voinței părinteşti cu ajutorul unui retevei.

Pe de altă parte, există şi momente când sătenii dovedesc o sfială în relație cu cele sfinte în *Duminica oamenii n-au porecle*. Acesta este un moment potrivit pentru copil să afle numele celorlalți. Numele sunt ca hainele cele bune, poreclele fiind de purtare.

Se remarcă o componentă practică a relațiilor dintre oameni şi Dumnezeu: dacă se fură oile se dau acatiste, Nicolița vizitează locuri sfinte şi se întoarce acasă „mândră c-a văzut mormintele fraților Buzeşti". Tot de componenta practică țin şi ritualurile de înmormântare care se cer respectate cu sfințenie. (*Ale ieşirii sufletului. Sărindarul țărânii*) Legătura personajelor cu biserica şi canoanele ei se realizează prin prisma morții. Nu prea contează cum trăiesc oamenii, mai merg din Crăciun în Paşti la biserică, mai pun câte un acatist, câte un pomelnic, dar e de maximă importanță cum mor. Trebuie să fie spovediți şi grijiți (împărtăşiți) şi cununați, să aibă hainele cele bune.

Vorbitul cu morții este văzut ca un fapt obişnuit de viață, la fel şi punerea lumânărilor în mâinile celor decedați pentru a-i găsi pe lumea cealaltă pe răposații din diverse familii. Acest obicei este tratat în textul *Lenea*. De această dată perspectiva este a mamei. Nea Miai nu voia să fie nevoit să umble pe lumea cealaltă căutând rudele răposate ale femeilor din sat. „Că vin alea cu lumânări să-mi aducă/ Să le dau la ăi morți. Zic: să-i duci şi lui Sandu al meu. Şi pe unii/ Nici nu i-am cunoscut, ar trebui să umblu mereu, o vecie". Concluzia îi aparține Nicoliței: „Da' lui îi era lene să umble pe lumea cealaltă,/ Voia să se păstreze şi mort."

O înțelegere destul de filosofică pentru diferențele de timp care se manifestă de-a lungul celor şase cărți: un timp mitic, pe care-l ştiu bătrânii de când lumea, încărcat de ritualuri şi mistere şi minuni şi un timp istoric, nerăbdător cu oamenii (cum spunea Marin Preda), care îşi face simțită prezența prin Cele Două Războaie Mondiale, venirea la putere a comunismului urmat de colectivizarea forțată este reiterată de maica în textul *Când era Dumnezeu mai jos*. „Mai de mult era Dumnezeu mai jos,/ Ne vedea mai bine, zicea maica./ Acum, s-a suit sus rău,/ Nu mai are ochi pentru noi./ Şi ofta."

Țăranii descrişi *sunt* şi *nu sunt* autentici, satul *e* şi *nu e* real, în ciuda aparenței de realism măştile folosite trădează acelaşi actor. Toate personajele şi locurile şi obiceiurile expuse sunt doar imaginea rămasă din copilărie în mintea autorului. Traseul e real, poate fi găsit pe hartă, dar odată intrați acolo ne aflăm pe tărâmul ficțiunii. Rememorarea trecutului e un fel de coborâre în sine. Oamenii din Bulzeşti au în relațiile lor cu diversele fenomene atitudini asemănătoare cu acelea pe care le are autorul față de textul poetic şi posibilitățile sale. Pe de o parte pentru că printre sătenii din Bulzeşti a crescut şi i s-au întipărit în suflet comportamentele lor ca pecetea pe ceară, şi, pe de altă parte pentru că autorul este creatorul acestor personaje. Ele au o componentă care implică memoria, dar au şi componente imaginare. Este o intercondiționare între cele două *realități* care s-au creat reciproc, un fel de *joc secund*: oamenii din Bulzeşti l-au format pe Marin Sorescu, iar Marin Sorescu i-a creat pe oamenii din Bulzeşti-ul cunoscut în lumea literară.

Bibliografia operei

Sorescu, Marin, *La lilieci (I – III)*, Ed. *Art*, Bucureşti, 2010;
Sorescu, Marin, *La lilieci (IV – VI)*, Ed. *Art*, Bucureşti, 2010.

Bibliografie critică

Martin, Mircea, *Generaţie şi creaţie*, Ed. *Timpul*, Reşiţa, 2000;
Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, Ed. *Cartea românească*, Bucureşti, 1985;
Stamatoiu, Cristian, *Cariul din limba de lemn*, Ed. *Tipomur*, Tg. Mureş, 1995.

FEMININE ARCHETYPES IN RADU TUDORAN'S FICTIONAL UNIVERSE

Jeanina Simona CACUCI, PhD Candidate, University of Oradea

Abstract: Radu Tudoran's novels have distinguished themselves in time through various aspects, such as the fascination for remote places, the fantastic irizations or the poetic writing, but maybe more than all, what singularized Tudoran's prose is his feminine universe. Starting from the two archetypes devised by Julius Evola – the Demeter woman and the Aphrodite woman, this study aims at relating the female characters from Radu Tudoran's novels to one or both feminine representations. Aphodite-type through behavior and aspirations, the tudoranian heroines have an ambiguous position in regard to the Demeter principle, any affiliation being demonstrated by an erotic criterion: for love, as much as the nature of the characters, circumscribes the characters either to a category of domesticity and fertility, or, contrariwise, to a feminine principle full of sensuality and charm.

Keywords: femininity, archetypes, Demeter vs. Aphrodite woman

S-a spus despre Radu Tudoran că este „creatorul cel mai puternic, cel mai masiv, chiar cel mai potrivit, dacă nu şi cel mai fin, mai subtil"[1] al sufletului feminin, chiar şi rivalizând cu specialiste în analiza personajului feminin, cum ar fi Cella Serghi sau Ioana Postelnicu. Fără îndoială că literatura română abundă în protagoniste remarcabile, însă Radu Tudoran s-a preocupat cu obstinație de crearea unui tip nou: femeia senzuală, mai bine spus femeia „senzualității trezite"[2]. Necomplicate psihologic şi lipsite de mari profunzimi sufleteşti, eroinele lui Tudoran au o natură adeseori simplistă, galvanizată în primul rând de simțuri.

Julius Evola diferențiază două tipuri fundamentale ale principiului feminin: femeia demetrică şi femeia afroditică[3] sau, în alte cuvinte, femeia-mamă/ soție şi femeia-iubită. O clasificare asemănătoare propune şi Weininger – femeia-mamă şi femeia-prostituată[4] – cu mențiunea că delimitarea celui din urmă este una maniheistă. Primului arhetip îi corespunde fecunditatea şi puterea de a crea (o familie, un cămin, o nouă viață). Femeia afroditică, în schimb, este senzuală, femeia care seduce, farmecă. De altfel, Julius Evola aduce în discuție şi corelația făcută în timp între tipul afroditic şi puterea de fascinație feminină, specifică magicienei[5].

Creațiile feminine din romanele[6] lui Radu Tudoran sunt tipuri esențial afroditice; nu neapărat însă prin senzualitate evidentă sau caracter puternic sexualizat. În definitiv, binomul candoare-senzualitate este o constantă a universului feminin tudoranian, însă tocmai acesta generează acea putere de fascinație, acel magnetism care le transformă în adevărate „farmazoane erotice".

[1] Ion Negoițescu, *Scriitori moderni*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 329
[2] *Ibidem*, p. 330
[3] Julius Evola, *Metafizica sexului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 200
[4] Otto Weininger, *Sex şi caracter*, Editura Institutul European, Iaşi, 2009, p. 194
[5] Julius, Evola, *op.cit.*, p. 251
[6] Ne vom referi aici la romanele scrise până în anul 1975

Statutul demetric le este într-o oarecare măsură refuzat eroinelor lui Tudoran: ele nu devin soții sau mame. Niciodată căsătoria nu apare ca un refugiu sau o evoluție firească, benefică a relației erotice. S-ar putea crede că scriitorul, cu bună ştiință, respinge caracterul demetric, deoarece, în egală măsură cu structura lor psihologică facilă, obstacol în transformarea personajului devin răsturnările de situații imaginate de scriitor. Tudoran creează situații în virtutea identității senzuale a protagonistelor sale, deoarece ele se încadrează într-un tipar afroditic ce permite prea puține devieri.

Nadia din *Un port la răsărit* este prima din universul eroinelor tudoraniene; ea dă măsura feminității ca efect al melanjului pasiune-candoare, fiind în acelaşi timp una din ipostazele cele mai spirituale şi complexe sufleteşte din seria pe care o inițiază. Ea dovedeşte un amestec subtil de comportament copilăresc şi feminitate şi ajunge la auto-conştientizare prin iubire, dar, în mod cu totul interesant, deşi acest moment determină de obicei pierderea inocenței, Nadia păstrează un şarm naiv chiar şi în relația cu inginerul. Tamara, soția lui Ronsky, se constituie din aceleaşi „ingrediente", dar în timp ce dominanta Nadiei este inocența, Tamara este o senzuală portretizată cu trăsături de copil, care, poate mai mult decât orice, îi sporesc farmecul. Figura Nadiei, deşi de o puritate contrastantă, este greu de separat de atâtea ipostaze ale senzualității fruste; neajunsul nu este însă al personajului feminin, ci al percepției inginerului, abrutizată de promiscuitate: „Peste imaginea ei se rostogoliră altele; am văzut-o pe Liuda, despuiată, cu picioarele groase, cu vânătăi pe pântec; pe Iris, făptura dulce, cu pielea moale şi răcoroasă care, cu urmele ierbii încă întipărite pe coapse, spunea inspirată poezii, pe malul Limanului; pe Katia, fata croitoresei, urcată în vârful patului, sub pătură, în cămaşa ei de noapte cenuşie şi scorțoasă; pe Tamara în rochia neagră de catifea, cu sânii pe jumătate dezgoliți şi gata să explodeze…"[7].

Inginerul plănuieşte să o ia pe Nadia de soție, dorință nematerializată în principal datorită morții Nadiei, iar în subsidiar deoarece ar fi contrar naturii ei. Nadia este o figură fantastică, o nimfă misterioasă a mării în care trebuie să se întoarcă, fapt pentru care căsătoria şi viața de familie ar echivala o denaturare.

Interesant este din această perspectivă cazul Manuelei, protagonista din *Anotimpuri*. Singurul personaj feminin confruntat cu maternitatea, ea rămâne aproape neschimbată, chiar dacă trece un prag ce în mod normal presupune maturizare. În orice caz, e greu să vorbim de instinct matern, în condițiile în care Manuela acceptă maternitatea doar după multiple încercări (nereuşite) de a avorta.

În prima ediție a romanului, Tudoran imaginează un happy-end în care Manuela şi Vladimir se căsătoresc, iar această schimbare în înclinațiile Manuelei este percepută ca fiind benefică, atât de personaj, cât şi de scriitor: „Manuela se gândi că, poate dincolo de intențiile rafinate ale doamnei Argenta, rochia lungă i se cuvenea, pentru totdeauna de aici înainte – şi se potrivea cu sufletul ei, aşa cum şi-l simțea acum. Obrazul i se îmbrăcă într-o împăcare care şterse repede toate părerile de rău; ele rămaseră pulverizate, fără contur şi fără nume, în privire, făcându-i ochii să pară mai adânci"[8]. În ediția ne-varietur însă, Manuela îl reîntâlneşte pe Vladimir, dar perspectiva unei relații erotice rămâne suspendată. Despre sarcina Manuelei nu mai există mențiuni, doar o aluzie, însă ne-edificatoare – „şalul negru care o acoperea, ca

[7] Radu Tudoran, *Un port la răsărit*, Editura Lucman, Bucureşti, 2007, p. 151
[8] *Idem, Anotimpuri*, Editura Socec, Bucureşti, 1943, p. 483

un simbol, de sub bărbie până la glezne, ascunzându-i corpul de privirea lui”[9]. Simbolistica şalului negru ar putea face aici trimitere la veştmintele monahale menite să anuleze corporalitatea. Un indiciu al sarcinii Manuelei ar putea fi tocmai această suprimare a fizicului (identificabilă cu senzualitatea specifică arhetipului afroditic) prin trecerea în categoria tipului demetric: de la iubită la mamă.

Se poate sesiza în cazul Manuelei o intenţie, sau mai bine spus, o încercare a scriitorului de a schimba paradigma, dar nefinalizată. Faptul că sarcina, la fel ca situaţia amoroasă, rămân incerte poate fi văzut ca o punere la îndoială de către scriitorul însuşi a valenţelor domestice ale personajului. În ce măsură Manuela poate fi un tip demetric rămâne la imaginaţia cititorului.

Eva (*Fiul risipitor*) este singura care devine soţie; însă există aici o situaţie de compromis, ea este nu soţia iubitului, ci soţia celuilalt bărbat (Oswald), cel venit să înlocuiască. O circumstanţă care cenzurează şi încorsetează adevărata identitate (afroditică) a femeii. De altfel, prin renunţarea exaltată a Evei la viaţa alături de soţul ei în favoarea pasiunii se urmăreşte tocmai contrastul dintre cele două naturi opuse: domestic vs. sălbatic, calm vs. extaz, agape vs. eros. Paginile care descriu fuga Evei surprinde nu evadarea soţiei dintr-o căsătorie nefericită, neîmplinită, ci eliberarea femeii dintr-o natură falsă: „Şi deodată, îi plesni ceva în inimă, sângele îi inundă ochii, lumea deveni roşie li nelimpede. Îşi înfipse pintenii în coastele calului. Nu se putea altfel, chiar dacă ar fi venit sfârşitul omenirii. (…) Eva îşi simţi părul despletindu-i-se în vânt. Îşi scutură capul, ca să arunce ultimele agrafe. Niciodată nu galopase atât. Era beată, nebună şi îngrozită”[10]. Agrafele care strâng părul eroinei în căsătorie sunt rigorile care supun eroina unei conduite în afara ei. Prin urmare, desfacerea părului devine un gest de profundă eliberare.

Un alt personaj, Maria (*Maria şi marea*), va căuta viaţa domestică pentru a lupta contra naturii ei. Căsătoria îi apare ca o soluţie salvatoare, în condiţiile în care orice încercare de împlinire prin iubire se materializează în simple experienţe de alcov. Iar odată cu refuzul bărbatului, căsătoria devine fructul interzis, necesar hrănirii unui orgoliu rănit: „Trebuia să meargă până unde o ajutau puterile. Mecarian să spună da! Măcar o dată!”[11].

O altă explicaţie pentru refuzul matrimonial s-ar putea găsi în perspectiva lui Denis de Rougemont asupra căsătoriei: „Pasiunea şi căsătoria sunt prin esenţă incompatibile. Originea şi finalităţile fiecăreia le exclud pe ale celeilalte”[12]. Sensul arhetipurilor feminine este sporit şi de atitudinea faţă de iubire. Erosul din romanele lui Tudoran este întotdeauna superlativ, o iubire-pasiune, dar nu iubirea-pasiune în accepţia lui Stendhal[13], care separă patima de corporalitate şi senzualitate (iubirea senzuală sau iubirea fizică este născută din plăcere şi nu are nicio conotaţie metafizică). Poate un termen mai potrivit ar fi iubirea-dăruire: dăruire de sine, fizică şi sufletească. Deoarece revelaţia erotică se atinge doar prin actul fizic, iar ceea ce este iniţial o capitulare trupească se transformă într-un abandon extatic în faţa bărbatului. Acest mod de a iubi îi corespunde tipului afroditic, dominat de senzualitate, plăcere, pasiune.

[9] *Idem, Anotimpuri*, Editura Jurnalul Naţional, Bucureşti, 2011, p. 301
[10] Radu Tudoran, *Fiul risipitor*, Editura Jurnalul Naţional, Bucureşti, 2010, p. 157
[11] *Idem, Maria şi marea*, Editura Albatros, Bucureşti, 1973, p. 523
[12] Denis de Rougemont, *Iubirea şi Occidentul*, Editura Univers, Bucureşti, 1987, p. 316
[13] Stendhal, *Despre dragoste* în *Despre dragoste şi alte întâmplări*, Editura Univers, Bucureşti, 2008, p. 15

Principiul demetric se supune sentimentelor maternale, domestice. Astfel, personajele lui Tudoran, fiind instanțe ale pasiunii şi senzualității, sunt incompatibile cu căsătoria.

Femeia-iubită nu se confundă în structura eroinelor tudoraniene cu tipul femeii voluntare. În romanele scrise până în 1947 (*Un port la răsărit*, *Anotimpuri*, *Flăcările* şi *Fiul risipitor*) actul erotic exclude existența variantelor masculine, iar dăruirea este singulară. În *Maria şi marea*, *Dunărea revărsată* şi *Acea fată frumoasă* optica se schimbă în sensul unei disponibiliăți corporale amplificate. Maria, o reprezentare feminină substanțial limitată, oscilează între doi bărbați, cărora li se dăruieşte cu egală frenezie. Justificarea ar putea rezida în faptul că este îndrăgostită de fiecare, pe rând sau simultan, desfăşurarea epică este ambiguă şi permisivă în acest sens. Dintre toate personajele feminine ale lui Tudoran, Maria este probabil cel mai prozaic; este probabil şi personajul cel mai atipic. Protagonista nu mai este copila plină de candoare şi de feminitate în acelaşi timp, ci o femeie deja inițiată. Ceea ce o caracterizează pe protagonistă, mai mult decât orice şi mai mult decât pe oricare dintre celelalte personaje ale lui Tudoran este erotismul, senzualitatea. După cum observă şi Eugenia Tudor Anton, „o senzualitate suficientă sieşi, atât de suficientă încât exclude aproape nevoia unei problematici sufleteşti”[14]; un personaj plat ale cărui tribulații erotice nu reuşesc să contureze o dilemă de ordin psihologic. Intenția autorului a fost probabil de a urmări evoluția Mariei de la scepticism la îndrăgostire, dar această evoluție nu este susținută sau punctată în momente definitorii, deoarece acestea se deconstruiesc pe măsură ce se creează. În cele din urmă, evoluția este inexistentă: după o serie de controverse erotice, Maria nu apare transfigurată de experiențele sale. Experiențe care, în definitiv, sunt lipsite şi ele de dramatism şi nediferențiate. Eroina este mai degrabă un personaj de dramoletă, lacunar conturat şi plin de contradicții – iubeşte cu pasiune un bărbat care pleacă, nu mai este capabilă să aştepte, se îndrăgosteşte de un altul, uită cu desăvârşire de primul, pe care totuşi, îl iubeşte, ca soț îl doreşte însă pe al doilea. Aceasta ar fi, într-o frază, ideea romanului. Scenariu melodramatic, la fel ca personajul.

Maria nu întruchipează iubirea dăruire, precum alte personaje tudoraniene, acel abandon care conturează femeia sau iubita universală din imaginarul scriitorului, ea este cel mult o îndrăgostită de ideea de dragoste: fie că ne referim la natura ei corporală, sau la dragoste ca ideal intangibil, Maria nu reuşeşte să depăşească niciunul din aceste două praguri.

În cazul Anei Odeta (*Dunărea revărsată*) şi al lui Dominique (*Acea fată frumoasă*) în schimb, inițierea aproape vulgară în erosul trupesc este golită de sensuri relevante prin puritatea dăruirii din dragoste, iar modulațiile comportamentale au rațiuni superioare. Personajul narator din *Acea fată frumoasă* surprinde esența feminină, salvând astfel personajul de trivialitate: „Tot ce pot spune, din ceea ce nu voi îndrăzni să spun niciodată, este că întorcându-se la Hismasian nu dovedea câtuşi de puțin vreo înclinare femeiască, fie ea numai pentru o amintire, după cum, părăsindu-l pe Vicht, nu se lepăda nici cu gândul de dragostea ei, care în ultimile zile, între Motilla de Palancar şi Bellpuig, devenise nebună. Acum sunt gata să cred că avea de îndeplinit o datorie”[15].

Dominique este printre cele mai interesante şi multilaterale personaje din opera lui Tudoran. Privit din perspectiva clasificării făcute în *Metafizica sexului*, principiul feminin se

[14] Eugenia Tudor Anton, *Ipostaze ale prozei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977, p. 168
[15] Radu Tudoran, *Acea fată frumoasă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975, p. 474

manifestă în configurația ei la temperaturi diverse şi se suprapune peste mai multe arhetipuri. Conform lui Julius Evola, „caracteristicii metafizice a femeii eterne ca magiciană (…) pe plan uman îi corespunde în general puterea de fascinație feminină. Asocierea dintre tipul afroditic şi tipul magicienei este foarte frecvent în mituri şi legende”[16]. Dar Dominique, cu precădere Welgunde – alter-egoul de pe Valea Rinului, este o magiciană prin formație, iar dispozițiile magice sau cu tentă vrăjitorească se manifestă nu doar simbolic, ci într-o realitate tangentă cu fantasticul. Welgunde are puterea de a stinge ecoul, iar fata cu cercel de aur de pe Calle de Alcala – indentificată cu Dominique, este un intermediar între două lumi, una văzută şi o alta nevăzută, inaccesibilă decât celor aleşi, atâta timp cât se află sub farmecul fetei. Aceeaşi fată întâlnită în Spania amintește de femeia de tip amazonic: „Mergea cu o mişcare ciudată, cu un fel de legănare cam aspră, puțin războinică poate, ca şi cum ar fu vrut să-şi ascundă feminitatea. (…) În afară de grumazul prelung, nervos, dar cu o grație fascinantă, încordat şi el războinic, negându-şi frumusețea şi fragilitatea, respingând dinainte orice intenție de tandrețe, am văzut că în lobul urechii avea un cercel mic de aur”[17].

Personajul feminin se circumscrie unei serii de simboluri care o reiterează pe parcursul romanului. Reținem aici luna ca imagine feminină prin nestatornicie, un arhetip divin feminin[18] care potențează semnificațiile şi caracterul simbolic al eroinei (sau eroinelor). Luna proiectează personajul la nivel cosmic, apariție care facilitează dispozițiile fantastice.

Alternativa demetrică apare şi în acest roman, însă, deşi Dominique se logodeşte cu Hismasian, căsătoria nu reprezintă nicio clipă o opțiune viabilă. Extrapolând, căsătoria nu este o alternativă viabilă în niciunul dintre romanele analizate, fiind mereu împiedicată de factori interni, externi sau hazard. Astfel, eroina tudoraniană devine o *iubită eternă*.

Bibliografie

Tudoran, Radu. *Acea fată frumoasă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975
Idem. *Anotimpuri*, Editura Socec, Bucureşti, 1943
Idem. *Anotimpuri*, Editura Jurnalul Național, Bucureşti, 2011
Idem. *Fiul risipitor*, Editura Jurnalul Național, Bucureşti, 2010
Idem. *Maria şi marea*, Editura Albatros, Bucureşti, 1973
Idem. *Un port la răsărit*, Editura Lucman, Bcureşti, 2007

Referințe critice

Negoițescu, Ion. *Scriitori moderni*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1966
de Rougemont, Denis. *Iubirea şi Occidentul*, Editura Univers, Bucureşti, 1987
Evola, Julius. *Metafizica sexului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994
Stendhal. *Despre Dragoste* în *Despre dragoste şi alte întâmplări*, Editura Univers, Bucureşti, 2008
Tudor Anton, Eugenia. *Ipostaze ale prozei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977
Weininger, Otto. *Sex şi caracter*, Editura Institutul European, Iaşi, 2009

[16] Julius Evola, *op. cit.*, p. 251
[17] Radu Tudoran, *op. cit.*, p. 21
[18] Conform Julius Evola, *op. cit.*, p. 203

TRUTH AND FICTION IN TONI MORRISON'S *BELOVED:* PERSPECTIVES OF 'OTHERNESS'

Şerban Dan BLIDARIU, PhD Candidate, University of the West, Timişoara

Abstract: The morality behind a story has been, for a long time, a driving force. This was unavoidable in traditional literature yet its importance in modern times seems to have diminished. At the origin of this shift lies the notion that fiction is, in the end, nothing more than language. Some authors, however, do exactly the opposite. They do not move around ethic dilemmas, they charge directly at them. In light of all this, we have chosen slavery and its repercussions as the main focus of our paper and have decided to refer to the novel Beloved by Toni Morrison in order to better illustrate the consequences. The reason behind the central act of the novel can easily be located in the treatment some white masters applied to their slaves and it was the perceived 'otherness' of the slave that was usually the reason behind such treatment. The book does not discuss only the white/black dichotomy. Due to the mother's remorse there is also the visitor/perceived specter that can easily be seen as 'the other' for reasons that have nothing to do with ethnicity or racism.

Keywords: fiction, literature, morality, otherness, reality, slavery

Introduction

The novel is a method of maintaining a connection with the ancestors because it can be used as a tool for memory. Even so, when all is said and done, a novel is a form of literature, not history. It can have its own perspective on reality but it cannot reveal the truth at its fullest. Not even memory can achieve that due to its ultimate subjectiveness. Toni Morrison was aware of this fact: "Memory (the deliberate act of remembering) is a form of willed creation. It is not an effort to find out the way it really was – that is research. The point is to dwell on the way it appeared and why it appeared in that particular way." (Morrison quoted in Rushdy, 1999, p. 37) Because personal memory is a conscious or unconscious choice on interpreting history, then it is very important, as Morrison herself acknowledged, to find the motivation behind the choice. This is also true in the case of literature and even more so for *Beloved* where we have to deal both with the interpretation of the author and the multiple perspectives of various characters and a series of events that they do not wish to remember. *Beloved* does not deal only with historical facts but also with the inner lives of former slaves. Their memories were filled with events and places they wanted to escape from. After they succeeded in physically running away they could not help but take with them the memories of their previous years. They could not leave behind those memories but they struggled against them from time to time and tried to block them. They did not always succeed but for them the past and their memories were a source of grief (McKay, 1999, p. 10). In order for the story to be passed on, the former slaves needed to learn how to overcome their pain and their past.

The motivation behind Toni Morrison's choice of perspective comes from the desire to separate that which must be maintained from that which must be left behind. She wanted to show the past in a way that is useful to the present. She writes history in a way that does not

abolish it but mutates it into something artistic. Events are revisioned and rewritten, but not completely in one direction or the other. She does not create either "the orthodoxy of victimage" or a "master plot of victim and victimizer" (Rushdy, 1999, p. 37-38). The broad subject of the novel is not those whose names appear written in history books but those whose names remain as unspoken as their story. These untold tales are what Morrison in trying to portray (Bradbury, 1992, p. 266). This lack of historical remembrance cumulated with the absence of official public commemoration is what led her to write *Beloved*.

The writings of Toni Morrison have a lot to do with remembrance and with the rewriting of "an inherited history" because she is trying to present in another way the people from a certain period. She has chosen "the task of reviving the very figures of that history" (Rushdy, 1999 p. 38). The background of the novel originates in the project she began in 1974 together with Middleton Harris, Morris Lewitt, Robert Furrman and Ernest Smith: editing *The Black Book.* The purpose of the final product was to serve as "a corrective to much of the rhetoric of the radical wing of the Civil Rights Movement, which she feared was discrepantful of the lived experiences of many who survived slavery and/or oppressions that came in its aftermath." (McKay, 1999, p. 6). They gathered material in every way possible, from anyone who wanted to contribute to searching for materials in the attics of their friends. In the materials gathered for this project Morison found stories that would greatly influence the writing of *Beloved*. The most important was related to Margaret Garner, an African-American slave from Kentucky who killed one of her own children before they were captured so that her daughter would not have to go through the same life she had (Denard, 2008, p. XVII-XVIII).

The Real and the Imaginary in *Beloved*

From the first lines the situation at 124 is described and the cause is quickly stated. "124 was spiteful. Full of a baby's venom." Why this is so is not rapidly explained. Still, with everything that was going on around them, Sethe and Denver decided to challenge the ghost and ask her to come out but she did not. Sethe said that the ghost of someone so young cannot understand much, at which Denver replied that the spirit, young as she was, was also very powerful. The mother, Sethe, counters the argument of her daughter Denver: "No more powerful that the way I loved her" (Morrison, 2004, p. 3-5). The theme of love will appear multiple times.

When Sethe asked her mother-in-law Baby Suggs if they should find a different place to live in because of what was happening in the house, the old woman gives an answer that might seem shocking to some. Her answer, though, points out the hardships she had to endure in life:

> "What'd be the point," asked Baby Suggs. Not a house in the country ain't packed to its rafters with some dead Negro's grief. We lucky this ghost is a baby. My husband's spirit was to come back in here? Don't talk to me. You lucky. You got three left. Three pulling at your skirts and just one raising hell from the other side. Be thankful, why don't you? I had eight. Every one of them gone away from me. Four taken, four chased and all, I expect, worrying somebody's house into evil." Baby Suggs rubbed her eyebrows. "My firstborn. All I can remember of her is

how she loved the burned bottom of the bread. Can you beat that? Eight children and that's all I remember." (Morison, 2004, p. 6).

It is not the purpose of this paper to discuss the real or imaginary nature of being haunted. However, regarding Baby Suggs's mention of the loss of her children, there is some truth in that. Even though the character itself is in no way historical, what she said about losing her children was true in the case of many slave mothers. They were powerless against slave masters and could not protect their children from being whipped if it came to that. It was a terrible thing, either for the son who heard her mother say "I cannot do anything for you!" or for the mother who had to speak those words (Stroyer, 1885, p. 19-20). Mothers also had to live with the fear of having their sons and daughters sold at any moment and, even when they lived on the same plantation with their offspring, they still could not spend a lot of time with them (Pennington, 1849, p. 1-11). Other details, however, are scarce, even in African-American slave narratives which, when it came to events that were either hard to describe or unpleasant to read, sometimes used a certain phrase and allowed the reader to imagine what he would. The convention of the times was to name the action but not describe it. When it came to those moments they would simply write something like 'but let us drop a veil over these proceedings too terrible to relate.' This usually implied the rape or sexual exploitation of slave women by white men. Morison believes that the veil needs to be torn open so that the inner lives of slaves would be made clearer. There is no other alternative, she believes, for even though no other slave society in history wrote more about its own enslavement, an unshattered veil hides the truth (Henderson, 1999, p. 81).

By attempting to complete the slave narrative of the 19th century Morrison also enacts another revision on a metaphor made by DuBois who implied that there was a feeling of otherness in society between those of white and black ancestry. Morrison takes it further, talking about a division within the African-American community. She wants to deal not only with the speakable and the unspeakable, but also with the unspoken. There are things which can be said and there are things which have only been partially told because they have been mentioned but not described. However, there are also events which have been left aside and which Morrison wishes to approach (Henderson, 1999, p. 81). History is usually written by the victors either in their own ink or by their power to provide and impose an alternative form of remembering or recovering. The truth can thus be partially altered or subverted. Morison wants to leave that aside and find truth outside history because "what becomes 'known' as history is not all there is to know" (Morrison quoted in Matus, 1998, p. 9). For that to happen it must bring forth something new or bring back what has for a long time been left behind. There a scene in the novel that puts this into very plain words: "Anything dead coming back to life hurts." (Morison, 2004, p. 42).

One can know slavery from books but a complete understanding eludes us. We might learn the details, large and small, but we cannot feel it in our hearts. That requires experience. Morrison painted this out very well in a discussion between Sethe and her daughter Denver on the topic of marking humans. Sethe revealed to Denver how her own mother was marked and how she was told that if something were to happen to her mother Sethe would have to search for her and recognize her by that mark alone. Wanting a sign of her own Sethe told her mother that she wished to be marked so that her mother would know what to look for. Her

mother slapped Sethe and Sethe told Denver that only afterwards, after she truly had a mark of her own, did she really understand her mother's gesture (Morrison, 2004, p. 72-73).

By marking slaves that way the master claimed dominance. He defines how a slave is to be recognized while the slave is in no position to react when their imposed identity is written all over their bodies (Perrez-Torres, 1999, p. 187). The marks of the lashings on Sethe's back are interpreted differently depending on who looks at them. There are few similarities between the opinions offered by a black woman and a white man. Amy (the white woman who helped Sethe during labor, when she gave birth to Denver) sees the marks and thinks of a tree. The thinner lines look like branches while the bigger ones appear to be leaves. Baby Suggs calls the scars "roses of blood" while Paul D. says they are similar to an ironsmith's sculpture. The opinions seem to be gender-specific as well. The women, Amy and Baby Suggs, think that the marks look like a tree or like roses while Paul D. sees iron. There is also a deeper meaning. The African-American woman appears to be the ultimate other. She cannot see what has been written on her and must rely on the interpretation of others. She has no say in the matter, meaning she has no voice. She cannot write the text, thus she cannot offer her own view of her own history. The only real history for them, the history about them, has already been written by others or is in the process of being written (Henderson, 1999, p. 56-57).

Some memories were more pleasant than others. Sethe remembers how even 124 was once a house of plenty, blessed by Baby Suggs, holy. Then was the time when everyone loved them and there was balance. A different form of otherness appears here, a beneficial one. Besides offering plenty and improving the residence, Baby Suggs, holy, as she is called in the novel, also acts as an unofficial, unanointed or, better yet, self-anointed preacher. She did everything by her own power and the power of her heart which, in the face of any established religion, is a form of otherness in itself. Her preaching was in some ways similar to Christianity. She went to a clearing in a forest and began with the words: "Let the children come!" However, she took it further. She advised the children to laugh so that their mothers would see them happy. Afterwards she called the grown-up men and told them to dance and finally she called out the women and told them to cry and unburden themselves. Afterward everything started to change: the children started to dance, the men started to cry and the women started to laugh. Everyone did as they felt they should and Baby Suggs looked silently at them. Also, there were other differences between her message and Christianity, one being that she told them to have more faith in themselves and their own power and to try to achieve things on their own because if they couldn't do it, no one would do it for them (Morrison, 2004, p. 101-103).

In that place, after hearing those words, Sethe made the first step necessary in leaving the past behind. However, she also found out that it was not enough. She had only managed to claim herself yet there were two other important steps left to take: freeing oneself and claiming ownership of that freed self. Even the happy memories were darkened by older and sinister ones. Baby Suggs advised them to love themselves and especially their flesh because their masters did not. She told them to love their flesh because their masters had flayed it, to love their hands which the masters ordered them to put to work so hard and to love their mouth whose cries their masters paid no heed or attention to. After a while though, even the African-American community was against Baby Suggs. She always seemed to have enough

for everybody like she was multiplying the food. They interpreted it as excess and believed that it was too much. They started to resent her for knowing and doing so many things. They believed that she was intruding on God's power because it was Jesus who fed a crowd by multiplying bred and fish. They were annoyed by the fact that she was different from them. Baby Suggs did not even have to escape from slavery because her son bought her freedom and her master took her over the Ohio River in a wagon, gave her freedom papers, paid her resettlement fee and rented a house for her. They were furious of her because she affected their pride (Morrison, 2004, p. 111-112, 103-104, 161-162; Mark, 2002, p. 42).

In the end though even Baby Suggs gave up, grew tired and concluded all her life's experience into one thing while she was on her death bed: all bad luck came from white men who committed only excesses and did not know when to stop (Morison, 2004, p. 122-123). The blame is placed on white masters and on slavery, the system which choked the life out of Baby Suggs and her people. This comparison between slavery and a circle of iron is also made by Denver who accuses Beloved of having chocked Sethe:

> "You did, I saw you," said Denver.
> "What?"
> "I saw your face. You made her choke."
> "I didn't do it."
> "You told me you loved her."
> "I fixed it, didn't I? Didn't I fix her neck?"
> "After. After you checked her neck."
> "I kissed her neck. I didn't choke it. The circle of iron choked it." (Morrison, 2004, p. 119)

After Paul D. found out about the infanticide and confronted Sethe about it, he accused her of loving too strongly. She did all those things because her love was too thick, at which she responded that she knows no other way. "Love is or it ain't. Thin love ain't love at all." (Morrison, 2004, p. 194). When confronted with hardships, difficult decisions have to be made. If not, one can only continue to wonder and ask himself why, like Paul D.

> "Tell me something, Stamp." Paul D's eyes were rheumy. "Tell me this one thing. How much is a nigger supposed to take? Tell me. How much?
> "All he can," said Stamp Paid. "All he can."
> "Why? Why? Why? Why? Why?" (Morrison, 2004, p. 277).

As a conclusion for this subchapter we believe that Paul D.'s words when he came back to Sethe are self-explanatory: "(…) me and you, we got more yesterday than anybody. We need some kind of tomorrow." (Morrison, 2004, p. 322). The past belongs to them not only on a personal level, but also as a group or as a couple. That, however, is not enough. It lacks a perspective. It lacks a future. It needs some kind of tomorrow.

Infanticide as a Last Resort and the Character's Justification

The act of infanticide is the strongest connection between the character Sethe and the real Margaret Garner. Her act was just one of the answers directed towards slavery. African-

American literature has dealt with the issue overtime yet the answers to the question 'How do we deal with slavery?' have often times been harsh. In *Clotelle*, by William Wells Brown, the answer is suicide and the chapter in which Isabella jumps into the Potomac is even entitled *Death is Freedom*. In a later novel by Zora Neale Hurston entitled *Moses, Man of the Mountain*, slavery is defined as a game where you have to die in order to win. Morrison however takes this even further, portraying slavery as something that practically forces you to kill in order to protect that which you love most. Without implying that she would ever do the deed, Harriet Jacobs, author of *Incidents in the Life of a Slave Girl*, also says that she would rather see her children dead than enslaved. Morrison decided to deal with this issue from more than one perspective and to create a multitude of voices in order to envision a larger picture and even offer a more valid analysis without clearly condemning or excusing. We live in a different time, and there is no righteousness applying a transhistorical ethic. Morrison does not mean to justify, but by using a multitude of voices she can both accuse and embrace at the same time (Rushdy, 1999, p. 44-47).

Both of Sethe's daughters want to hear the stories about the infanticide and slavery and their motives are as divergent as their methods of making their mother offer the information. Beloved is using her mother's guilt for killing her while Denver is utilizing her mother's guilt for excluding her. Storytelling, then, moves from passive to active and has the power to either heal or kill. Morrison thus empowers the novel's oral narrative with the power of folklore. Beloved needs the story in order to create for herself a memory of the facts she cannot remember while Denver needs to find out in order to have a larger view of a history from which she has been excluded because her mother wanted to keep the past away. In their own way they both need their mother's stories, including the infanticide, so that they can define themselves and their relationship to her (Harris, 1999, p. 141).

Beloved and Denver were not the only ones who needed to hear stories in order to better define themselves, their lives or their actions. When she was little Nan told Sethe the story of her own mother, which also included infanticide. In this case it was not committed out of love or desires to protect. Even though Sethe herself did not ask to be told these stories she listened nonetheless:

> "Telling you. I am telling you, small girl Sethe", and she did that. She told Sethe that her mother and Nan were together from the sea. Both were taken up many times by the crew. "She threw them all away but you. The one from the crew she threw away on the island. The others from more whites she also threw away. Without names, she threw them. You she gave the name of the black man. She put her arms around him. The others she did not put her arms around. Never. Never. Telling you. I am telling you, small girl Sethe." (Morison, 2004, p. 74).

After learning from Nan the story of her mother Sethe has certain information that, after she will become a grown-up, will help her to better understand her mother and her lineage (Rushdy, 1999, p. 59). Her mother's other children died as anonymous as Beloved and Sethe was the only one who was truly given a name because she was the result of her mother's only unforced pregnancy. Her mother's motivation is simply and shortly stated while Sethe's will receive a larger scope.

In *Beloved* the infanticide scene begins in an apocalyptic manner. "When the four horsemen came – schoolteacher, one nephew, one slave catcher and a sheriff – the house on Bluestone Road was so quiet they thought they were too late." However, three of them decided to go inside while the fourth waited outside with a rifle in his hand, but only as a last resort. They came to capture, not to kill, for no profit could be obtained from a dead slave. After they looked around and made sure it was safe to go inside, they did, and were struck by what they saw. Schoolteacher (the nickname the slaves gave to the overseer from the plantation Sethe ran away) blamed everything that happened on his nephew who had beaten Sethe too hard, but the image was still shocking and they had to act fast (Morrison, 2004, p. 174-176).

> Inside, two boys bled in the sawdust and dirt at the feet of a nigger woman holding a blood-soaked child to her chest with one hand and an infant by the heels in the other. She did not look at them.; she simply swung the baby toward the wall planks, mussed and tried to connect a second time, when out of nowhere – in the ticking time the men spent staring at that there was to stare at – the old nigger boy, still mewing, ran through the door behind them and snatcher the baby from the arc of its mother's swing (Morrison, 2004, p. 175).

Schoolteacher's other nephew was there and the only thing he could say was "What she go and do that for?" He was unable to understand how an African-American slave could react like that just because she had been beaten. He was also beaten a lot of times, and he was white, and he never did anything like that. For him it mattered a lot more that he was a white man and got beaten than the brutal manner in which the slave was hit. In his mind Sethe was the only one to blame for what had happened. He was not the only one that accused her or questioned her decision. Yet Sethe believed that her decision to rush in had its merit for the only place her children would really be safe in had to be somewhere out of this world (Morrison, 2004, p. 176-193). Morrison attempts to describe what was going on in Sethe's heart:

> Because the truth was simple, not a long-drawn-out record of flowered shifts, three cages, selfishness, ankle ropes and walks. Simple: she was squatting in the garden and when she saw them coming and recognized schoolteacher's had, she heard wings. Little hummingbirds stuck their needle beaks right through her headcloth into her hair and beat their wings. And if she thought anything, it was No. No. Nono. Nonono. Simple. She just flew. Collected every bit of life she had made, all the parts of her that were precious and fine and beautiful and carried, pushed, dragged them though the veil, out, away, over there where no one would hurt them. Over there. Outside this place, where they would be safe." (Morrison, 2004, p. 124).

For her act Sethe received the harshest reproaches from men, including former slaves. Even though Paul D.'s attitude is not identical to that of the white slave master his disapproval is also obvious. What really struck him was not the act itself but the fact that Sethe believed she had the right or the obligation to do that because they were her children.

Her love and desire to protect them knew no bounds and this troubled him. "This here new Sethe didn't know where the world stopped and she began. Suddenly he saw what Stamp Paid wanted him to see: more important than what Sethe had done was what she claimed. It scared him." Even though Paul D. asked Sethe about it years after the deed was done her feelings were still there. When he told her that what she did was wrong and maybe even worse that slavery, Sethe replied that she does not deal in 'maybe'. She did not know what death was like yet she knew slavery and knew schoolteacher. That was what she was trying to prevent from happening. Paul D.'s final point, though, was that what she did was not even human. "You got too feet, Sethe, not four, (…)." (Morrison, 2004, p. 193-194). The claim which he is so afraid of can be analyzed from a multitude of perspectives. Schoolteacher, for one, believed he had the right to claim them because he was empowered to take slaves back to his domain by the Fugitive Slave Act. When Sethe mentioned the fact that she wanted to protect her children by putting them "on the other side" that too can be understood in two ways. The less violent one was Ohio as a free state, on the other side of the demarcation line between free states and slave states. The second and more drastic meaning was infanticide. By killing her child she placed her on the ultimate 'other side', death, outside the reach of the white man's domain. Through love she claimed for herself the right to act that way, an action toward which Baby Suggs was in the end neutral, neither approving nor condemning (Askeland, 1999, p. 171). She knew that Sethe saw her action as inevitable, a feeling which Morrison managed to render for the reader as well. Only schoolteacher and his nephew ask themselves 'What she go and do that for?' The community from the novel has no need to. The only question they have is whether she had the right (Furman, 1996, p. 69). If there is any approval for Sethe's act, it comes from slave women alone. Even they, though, did not offer support from the beginning. Denver also needed a long time to understand her mother's past. With Beloved close to her Sethe's guilt became more and more obvious until Denver decided to do something about it. "Denver thought she understood the connection between her mother and Beloved: Sethe was trying to make up for the handsaw. Beloved was making her pay for it." Denver's decision is to protect her mother. In order to do that she must go and ask for help. The news of what was going on at 124 spread for days. Initially the women were reluctant to help but Ella convinced them otherwise. She knew what Sethe had been through and disapproved more of the ghost than of Sethe's past. A ghost made flesh should not have the right to invade the world of the living. Shacking things in the night, out of nowhere, was acceptable, but a physical specter was just too much. Ella had sympathy for she too had a dark past. While in puberty she was shared by both father and son. When Ella was arguing on Sethe's side she said that no one deserved the kind of life Sethe had. Ella concluded that even though Sethe was not even close to innocent, children are not supposed to come back from the grave and kill their mother even if she was the one who killed them. This sort of misguided justice was simply wrong. "What's fair ain't necessarily right", Ella said. (Morrison, 2004, p. 295-302).

Ella's motivation had everything to do with leaving the past behind. Because of her desire to keep the past at bay Ella is the one who freed herself and offered the same possibility to Sethe. She convinces the other women to join her and together they exorcise the ghost of Beloved not through a personal desire but by an act of community.

To conclude, the act of infanticide was uncommon but not unique among slaves. However, it was often covered up so as not to damage the ideal of the African-American mother because her image was always that of a strong resilient woman with a tender form of love for her children (Christian, 1992, p. 213). Yet Morrison was not a writer that would conform to imaginary ideals and stereotypes. Sometimes she would even leave the laws ph physics behind when constructing he novels yet this only increased the appeal of her writings in the eyes of readers. "They even may have been captivated by her prose spells and the worlds she created just for them: worlds where ancestors fly, where slain baby girls return as fully grown ghost-women, and where books talk." (Griffin, 2009, p. 993). This novel is even more so a revisionist construction which Morrison deals with from many angles, the strongest of which is Beloved, 'the incarnated memory of Sethe's guilt' and "A symbol of unrelenting criticism of the dehumanizing function of the institution of slavery". Still, the image is not complete for Beloved is only half of the big picture, the accusing side. The other half is represented by the desire to remember and the need to pass on which appear in the character of Denver. This duality manifests itself throughout the novel and in Morrison's ambivalent view, both unforgiving and loving in the same time, each side represented by one daughter (Rushdy, 1999, p. 47-53). Toward the end, though, it is the loving side that will take the upper hand. In the end we can say that *Beloved* was inspired by history. It has truth in it yet it reaches its highest achievement by rewriting the past, by relating it in some parts and transcending it in others. By moving beyond written history it also manages to bring forth not only what was mentioned but also what was hidden, regardless of the harshness of the detail. The novel shatters the veil of things too terrible to relate. It serves its purpose as a memento for the victims of slavery by expressing not only the speakable and the unspeakable, but also the unspoken.

Bibliography

Andrews, William L. and Nellie Y. McKay (eds.) (1999). *Toni Morrison's Beloved: A Casebook*. New York: Oxford University Press.

Askeland, Lori (1999). "Remodeling the Model Home in *Uncle Tom's Cabin* and *Beloved"* in Andrews, William M. and Nellie Y. McKay (eds.). *Toni Morrison's Beloved: A Casebook*. New York: Oxford University Press, p. 159-178.

Bradbury, Malcolm (1992). *The Modern American Novel*. U.S.: Penguin Books.

Christian, Barbara and Deborah McDowell and Nellie Y. McKay (1999). "A Conversation on Toni Morison's *Beloved*" in Andrews, William M. and Nellie Y. McKay (eds.). *Toni Morrison's Beloved: A Casebook*. New York: Oxford University Press, p. 203-220.

Denard, Carolyn C. (ed.) (2008). *Toni Morrison: What Moves at the Margin. Selected Nonfiction*, edited with an introduction by Carolyn C. Denard. U.S.: The University Press of Mississippi.

Furman, Jan (1996). *Toni Morison's Fiction*. Columbia: University of South Carolina.

Griffin, Farah Jasmine (2009). "Toni Morrison" in Marcus, Greil and Werner Sollors. (eds.). *A New Literary History of America*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, p. 993-997.

Harris, Trudier (1999). "*Beloved*. Woman, Thy Name is Demon" in Andrews, William M. and Nellie Y. McKay. (eds.). *Toni Morrison's Beloved: A Casebook*, New York: Oxford University Press, p. 127-157.

Henderson, Mae G. (1999). "Toni Morrison's *Beloved*: Remembering the Body as Historical Text" in Andrews, William M. and Nellie Y. McKay (eds.). *Toni Morrison's Beloved: A Casebook*. New York: Oxford University Press, p. 79-106.

Marcus, Greil and Werner Sollors (eds.) (2009). *A New Literary History of America*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Mark, Kathleen (2002). *Toni Morrison's Beloved and the Apotropaic Imagination*. Columbia: The Curators of the University of Missouri.

Matus, Jill (1998). *Toni Morrison. Contemporary World Writers*. Manchester: Manchester University Press.

McKay, Nellie Y (1999). "Introduction" in Andrews, William L. and Nellie Y. McKay (eds.). *Toni Morrison's Beloved: A Casebook*. New York: Oxford University Press, p. 3-19.

Morrison, Toni (2004). *Beloved*. London: Vintage Books.

Pennington, James W. C. (1849). *The Fugitive Blacksmith; Or, Events in the History of James W. C. Pennington, Pastor of a Presbyterian Church, New York, Formerly a Slave in the State of Maryland, United States*. London: Charles Gilpin, 5, Bishopgate Without. in *Documenting the American South* [Online]. Available: http://docsouth.unc.edu/neh/penning49/penning49.html [Accessed January 4, 2013].

Perez-Torres, Rafael (1999). "Between Presence and Absence. *Beloved*, Postmodernism and Blackness" in Andrews, William M. and Nellie Y. McKay (eds.). *Toni Morison's Beloved: A Casebook*. New York: Oxford University Press, p. 179-201.

Rushdy, Ashraf H. A. (1999). "Daughters Signifiyn(g) History: the Example of Toni Morrison's *Beloved"* in Andrews, William M. and Nellie Y. McKay (eds.). *Toni Morrison's Beloved: A Casebook*. New York: Oxford University Press, p. 37-66.

Stroyer, Jacob (1885). *My Life in the South*. Salem: Salem Book and Job Print in *Documenting the American South* [Online]. Available: http://docsouth.unc.edu/neh/stroyer85/stroyer85.html [Accessed January 4, 2013].

IRONY AND PARODY IN MARIN SORESCU'S POETRY

Ioana-Mihaela VULTUR, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: Marin Sorescu's poetry is a clear example for the modernization of lyrism, due to its colloquial style, embroidered by puns, through the language that figures out its own structure and own cliché, all of them being ruled by a well-marked parodic feature. Differences can be spotted from one book to another, because we can distinguish an obvious transit from severe to comic, from an ebullient atitude to an alerted one. His verses descend from a symbiosis between persiflage and philosophy, trivial and cult. The contrast, from which irony arises, is given by the paradoxal situation, mixed with the game of significances. So, even when we think that we can distinct a serious attitude from the poet, this is only one of his masks.

Keywords: modernization, parodic feature, comic, persiflage, trivial.

Marin Sorescu este un scriitor cu mare ecou la public. Poezia acestuia este una de comunicare directă, găsind într-un chip fericit calea accesibilității. Beneficiind de o mare trecere în rândurile cititorilor dornici de cultură, poezia sa a fost percepută drept un mijloc de educare a gustului estetic, a sensibilității pentru arta modernă, de distrugere a şabloanelor. Consacrarea sa a venit imediat după primele manifestări – volumul de parodii *Singur printre poeți*, 1964 – poezia prezentă aici bucurându-se de atenția maestrului Călinescu, cuvântul apreciativ al acestuia funcționând ca o bagheta magică, cauzând o adevărată reacție în lanț de aprecieri elogioase. Dintre toate acestea, afirmațiile lui Nicolae Manolescu schematizează precis şi riguros apartenența lui Sorescu la universul literaturii române: *Sunt autori – nu spun un lucru nou – superiori operei lor şi opere superioare autorilor. Cu alte cuvinte, sunt autori care-şi premerg opera şi, cunoscând-o, dispun de ea, şi autori pe care abia opera îi dezvăluie, antrenându-i împotriva lor înşişi, cu o forță misterioasă şi inexplicabilă. Autorul Morții ceasului face parte, evident, din prima categorie: autorul e superior operei sale. El e o umbră mereu prezentă în operă.*[1]

După cum afirma Nicolae Manolescu, în cazul autorului *Fântânilor în mare,* conştiința poeziei este mai puternică decât poezia, poetul suferind din cauza acestei privări de libertate. Stingherit de imaginea lui față de o operă incapabilă să-l amăgească, Marin Sorescu nu urmăreşte mistuirea ei, ci o acceptă şi o cultivă. Deşi inteligența e destructoare în lirică, scriitorul nu îşi erodează edificiul liric, el *face doar gestul distrugerii, oprindu-l la jumătate.*[2] În acest demers el apelează la toate mijloacele, întrebuințându-le pentru ca apoi să mediteze asupra lor. Dat fiind faptul că debutul său a stat sub semnul parodiei, s-a subliniat imediat vocația parodică, dar *poetului îi lipseşte orice intenție mimetică; dacă parodiază pe cineva, el se parodiază pe sine, scriind o poezie a îndoielii de poezie: poezie şi în acelaşi timp meditație asupra posibilităților poeziei, spontaneitate lirică şi experiment, creație şi critică a creației.*[3]

[1] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia*, vol. I, Ed. Aula, Braşov, 2001, p. 162.
[2] Ibidem, p. 162.
[3] Ibidem, p. 162.

Debutul cu parodii a constituit totodată un examen pe care a reuşit să-l promoveze graţie aplicării umorului şi ironiei pe scheletul stereotipiilor limbajului liric, toate acestea având drept finalitate acele portrete-robot ale câtorva dintre poeţii de la vremea respectivă, portrete la care face referire Ion Pop în *Jocul poeziei*.

Dumitru Micu subliniază faptul că un lucru e sigur şi anume, pseudopoezia impusă a început să se cutremure sub efectele generate de râsul declanşat de parodiile conţinute de primul volum. Acelaşi ax al consideraţiei artistice este urmat şi de Ion Pop în momentul în care criticul îi atribuie scriitorului posedarea unei marcate conştiinţe a convenţiei literare. Lor li se alătură şi Eugen Simion primind salutar poezia propusă de Marin Sorescu, văzând în aceasta o posibilă modalitate de evadare dintr-o epocă dominată de un ermetism liric ameţitor, supraelaborat, poetul reuşind să simplifice versul şi *să-i descreţească fruntea.* Descompunerea mecanismelor retorice, urmată de o reconstrucţie, măiestria în manipularea formulelor literare cunosc rezolvarea în caricatura stilului vizat. Spre deosebire de acesta, M. Nițescu nu împărtăşeşte total aprecierile menţionate anterior, fiind de părere că *În jubilaţia la unison au intervenit câteva note disonante care au atras în mod favorabil atenţia. Dar de aici până la însemnele marii poezii ce i-au fost conferite mi se pare un salt greu de justificat, scuzabil, poate, doar prin entuziasmul trezit de resurecţia unor speranţe.*[4] Asemeni lui Ion Minulescu, Sorescu se detaşează de toţi ceilalţi poeţi ai timpului său, el repunându-i în circulaţie pe toţi romanticii moderni deromantizaţi, comedianţi sublimi ai poeziei universale: Tristan Corbière, Jules Laforgue, Alfred Jarry sau Jacques Prévert. Întrebându-se dacă nu cumva prin acest demers poezia ar fi pierdut ceva din caracterul naţional, Dumitru Micu e de părere că *poezia românească şi-a reînsuşit propria modalitate burlescă, dându-i o versiune inedită, sincronă cu morfologia contemporană a formelor de artă, înscrisă în imediata succesiune a celei create în anii patruzeci de către poeţii din gruparea Albatros, îndeosebi de Geo Dumitrescu.*[5] Înclinaţia romantică se observă în textele scrise în perioada studenţiei şi grupate postum în *Încoronare*. Ele amintesc de lirismul pastelului, al rondelului şi al sonetului eminescian. Virusul ironiei începe uşor să se manifeste, respectând tehnica bulgărelui de zăpadă. Poeziile de început sunt pur descriptive sau confesive şi se învârt în jurul a două teme mari: dragostea şi existenţa umană. Tânărul Sorescu are o viziune antropocentrică asupra lumii. Deoarece el nu este un suveran ca toţi ceilalţi, încoronarea sa devine o sărbătoare la scară înaltă şi primeşte proporţii hiperbolice: *Amurgul îmi aruncă pe umeri o mantie / De purpură şi aur cu flori şi diamante. // Şi-a teilor coroană cu flori gălbui, o mare / În care, luminoase, se văd aprinse stele // ...Sărbătoreşte firea divina-ncoronare. / Sunt împăratul lumii: am douăzeci de ani!*[6] Natura este în asentimentul poetului, ea încoronându-l în aşteptarea iubitei. Textele trădează o exuberanţă adolescentină, dar nu cunoaşte aceeaşi intensitate ca la Nichita Stănescu. În nicio altă parte a poeziei sale poetul nu a fost atât de apropiat de lirismul şi prozodia tradiţională. În cele câteva poezii cuprinse aici, Sorescu dă întâlnire romantismului, paşoptismului şi tradiţionalismului. Această întâlnire nu durează mult, iar poetul începe să ia în derâdere eticul, etnicul şi socialul: floarea din glastră este *ciută*, peisajele rurale sunt luate la pachet, în timp ce sosirea toamnei este anunţată sugestiv, cu un uşor ton hilar. Adevărata ironie începe să se

[4] M. Nițescu, *Poeţi contemporani*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p.182.
[5] Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, Ed. Iriana, 1995, p. 414.
[6] Marin Sorescu, *Încoronare*, ediţie îngrijită de Mihaela Constantinescu Podocea şi Virginia Sorescu, Fundaţia "Marin Sorescu ", 2000, p. 9.

manifeste, cu adevărat, în partea a doua a cărții, în *Cronici fanteziste*. Primul vizat este poetul însuşi. Printr-o reinterpretare a mitului ursitoarelor, poetul îşi pre-zice întregul destin. Simțul umorului este împletit cu o notă de amărăciune: *Şi-a început menirea întâia ursitoare: / - Să-i crească nasul mare ! / Privind, crispat de ură, la zâna aia rea, / Mi-am dus la nas o mână înspăimântat: creştea. / [...] / Eu îl blestem să scrie – şi mai apoi să şteargă; / Ideile să-l roadă ca râia şi păduchii, / Să-şi mâzgălească viața cu semne şi cu buchii / Şi drept pedeapsă cruntă pentru greşeala asta - / La masă totdeauna să-i bombăne nevasta / [...] / Norocul să-l urmeze, cal mândru, Ducipal, / Dar el întotdeauna să sară peste cal...* . (*Ursitoarele*) Imaginarul sorescian cunoaşte metamorfoze din ce în ce mai fine. Aceste transformări permit transcenderea într-o altă lume poetică, dar nesiguranța şi sentimentul de inferioritate încă mai există: *Dacă mă uit puțin prin vârful sferic / Văd versuri-n cuiburi de-ntuneric / Dormind în cuibul lor opac / Ca şerpii mari făcuți colac. / Mă-ntreb şi nu pricep de fel / Ce pot eu scrie c-un chiştoc ca el, / Când scriitorii mari (Mihai şi Petru) / Scriu cu creioane lungi de-un kilometru?* După cum se poate observa, limbajul pur al primelor poezii începe să fie coborât în stradă. Marin Sorescu începe să apeleze la expresii şi cuvinte ale limbajului cotidian, deschizând astfel drumul sisific al propriei formări literare. În ultimul text, poetul se joacă *De-a cenaclul literar* la care sunt invitați Lizuca, Patrocle, frații Jderi, Nichifor Lipan, Şoimaru, Manole, Moțoc, Bucur, cele două Ancuțe, Nicoară Potcoavă. Indirect, sugestiv, peronajele simbolizează prezența scriitorilor. Prin apelul la intertext, poetul realizează o mixtură a prozei moldoveneşti. Procedeul merge către exercițiul dadaist. Marin Sorescu reajustează experimentul şi obține un tot unitar. El decupează pasaje din texte, le lipeşte şi realizează un colaj autentic, obținut prin spontaneitatea dialogurilor, a narațiunii şi a descrierilor.

Exegeza operei soresciene a fost una mai mult exterioară, inventariindu-se temele şi identificându-se unele ecouri şi reminiscențe, acest gen de critică dovedindu-se neconcludentă. Uneori a fost perceput drept un poet umorist sau au fost sesizate unele înrâuriri urmuziene şi suprarealiste. M. Nițescu merge pe mâna travestiului sau a anecdotismului poetic, Sorescu reluând de fapt, într-o manieră contemporană, modalități mai vechi de expresie: fabula şi parabola, promovând imaginea unui poet-dascăl răbdător, care se foloseşte de pilde în vederea comunicării pedagogiei: *În fond, Sorescu e un fabulist în spiritul celei mai autentice tradiții, trecut prin experiența fabulei de tip Urmuz. ... În „Poeme" şi „Moartea ceasului" procedeul e mai mult decât evident, multe din travestiurile sale fiind construite pe situații frecvente în viața de toate zilele: „Tablourile", „Fluierul", „Capriciu"...*[7] Travestiurile sale se intersectează uneori cu arbitrariul fabulei urmuziene, dar nu poate fi vorba de o coincidență, de o suprapunere totală. La autorul *Cronicarilor* se evidențiază un absurd gratuit, nu apare intenția de a comunica ceva inteligibil, în timp ce în al doilea caz se pune problema unui absurd pedagogic, care odată îndepărtat, înțelesul iese la iveală, intenția de comunicare fiind una infailibilă. Referindu-se la stilul lui Marin Sorescu, Iulian Boldea afirma că *stilul lui Sorescu nu e decât polarizare, asamblare a obiectelor poetice în funcție de o (pre)dispoziție ironică, reducere a semnificațiilor lumii la anumite constante ironico-fanteziste, modificare, cu alte cuvinte, a datelor realului prin persiflaj şi badinerie...*[8]

[7] M. Nițescu, op. cit., pp. 182-183.
[8] Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti,* Ed. Aula, Braşov, 2005, p. 511.

Parodia prezentă în text trebuie să fie abordată dintr-o perspectivă ludică, ea fiind singura modalitate de salvare de sub tutela unei literaturi lipsită de naturalețe. Mergând mai departe, şi înlăturând configurația persiflantă, parodiile soresciene, şi nu numai, trebuie abordate din unghiul criticii literare în pilde: *Demitizantă prin excelență, parodia coboară de pe piedestalul marmorean până şi cea mai prestigioasă capodoperă, îi „de-gradează", cu voință, prestigiile, o domesticeşte, într-un fel, propunând într-un succedaneu al ei mai familiar, mai accesibil privirii profane. Cât despre scrierile caduce, schematică şi de o comică rigiditate mecanică, încă din punctul de plecare, parodia găseşte în ele obiectul ideal al discreditării: umorul tinde să cedeze, aici, locul ironiei celei mai corosive, comicul alunecă nu o dată către grotesc, aerul de farsă e dominant.*[9] Desolemnizarea expresiei se traduce prin înlăturarea oricărui complex de periferie. Poetul se perindă prin istoria literaturii, poposeşte la „umbra" câtorva universuri lirice şi îşi ia ca suvenir câte o imperfecțiune pe care o va demitiza ulterior, banalizând-o. Este şi cazul următoarelor versuri: *Şi tot aşa, de câte ori Eva oficială / Se întorcea cu spatele / Sau pleca la piață după aur, smirnă şi tămâie / Adam scotea la lumină o nouă cadână / Din haremul lui intercostal. / Dumnezeu a observat / Această creație deşănțată a lui Adam / L-a chemat la el, l-a sictirit dumnezeieşte / Şi l-a izgonit din rai / Pentru suprarealism.*[10]

Toate temele mari sunt regândite şi rescrise într-un cod al vieții curente. Marin Sorescu nu face altceva decât să reducă lumea la scara lui, după cum ni se va confesa într-o poezie din *Suflete, bun la toate*. O nouă geografie lirică este creată din *gânduri trase orizontal / Şi perpendicular*. (*La scara mea*) Noi asocieri de cuvinte şi semnificații se vor petrece pe meridianele textelor, aşa cum se întâmplă în *Matinală*: *Ne spălăm cu clăbucul tău, soare, / Săpunul nostru fundamental, / Pus la îndemână / Pe polița cerului. / Întindem mereu brațele spre tine / Şi ne frecăm bine cu lumină., / De ne dor oasele de atâta fericire. // O, ce veselie / E pe pământ dimineața! / Ca într-un spălător de internat, / Când copiii iau apă în gură / Şi se stropesc unii pe alții. // Deocamdată nu ştim de unde să luăm / Şi cele mai bune prosoape - / Şi ne ştergem pe față cu moartea.* Potrivit lui Ion Pop, efectul care decurge din astfel de versuri este, într-o primă fază, cel de surpriză generată de o astfel de asociere şocantă între nivele atât de diferite ale expresie. Rezultatul obținut poate fi împins mai departe, înspre o reînscenare a antropocentrismului stănescian.

Poetului îi face plăcere această pendulare între monumental şi familiar, conexiunile realizate scoțându-i în evidență aptitudinile de *jongler*: *Când am insomnie, / Seara, înainte de culcare, / Iau un atlas istoric / Cu puțină apă. // Şi aşteptând să-şi facă efectul, / Urmăresc cu degetul / Imperiul hitiților...* .[11] Acelaşi element surpriză este păstrat într-un poem care debutează aparent firesc, dar care se repliază imediat pe traiectul substituirii dintre banal şi serios.

Maniera abordată de Sorescu se resimte pretutindeni în poezia sa, dând naştere la nestăvilite asocieri fanteziste. Nu e de mirare că la un moment dat corpul uman va fi „citit" pe baza unor elemente geografice, întocmai unei hărți: ochii sunt stele de mare, fruntea se formează grație încrețirii scoarței pământului, în timp ce inima este o insulă de foc. În ciuda tuturor artificiilor *Regula jocului se simte, însă, mereu sub spuma inventivității, a asociațiilor*

[9] Ion Pop, *Jocul poeziei*, Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, 2006, p. 286.
[10] Marin Sorescu, *Poezii*, ediție de autor, Ed. Creuzet, Bucureşti, 1996, pp. 39-40.
[11] Marin Sorescu, *Poezii*, p. 49.

burleşti, a grotescului – surpriza creată de ingeniozitatea fanteziei fiind, într-o oarecare măsură, contrabalansată de un anume grad de previzibilitate a sistemului în interiorul căruia se lucrează.[12] Petru Poantă situează poezia soresciană în categoria arabescurilor spirituale, jocul liber al ideilor cu fantezia împingând-o spre manierism, iar frumusețea operei de artă devine propriul ei subiect. De fapt, prin aducerea poeziei în stradă, Marin Sorescu complică şi artificializează expresia, discursul gravitând în jurul excesului. Acest poem e dovada excelentă a unei parodii catastrofale, un spectacol destinat în mod normal dramaticului. Cu toate acestea, *Marin Sorescu a făcut din creația sa un mod al privirii, cu el poezia încetează de a mai fi întâmplătoare.*[13]

Discursul devine acut metaforic în *Suflete, bun la toate*, un fel de meseriaş care se pricepe la toate. Deşi ascund o mică tentă savantă, textele uită de lumea abstractă a ideilor şi se confesează într-un limbaj accesibil. Semnificativă rămâne poezia *Evoluție*, o creație care reuşeşte să coboare poezia la nivelul cititorului comun. Sorescu debarasează textul de orice urmă a limbajului savant şi se mulțumeşte cu un simplu joc metaforic comparativ, substituind munca de la câmp cu aceea intelectuală. Viitoarea creație nu mai este aici un bolovan, ea este transpusă în practici agrare: *Am arat fără odihnă, [...]// Mă scol dimineața când cântă cocoşii / Şi muncesc toată ziua cu gândurile suflecate, / Arunc sămânța şi-i suflu căldură / Să încolțească, / Şi-i suflu vânt să se legene / Şi mă duc după norii de la mari depărtări.* Întregul volum se bazează pe acest principiu al traducerii savantului pe înțelesul oricui. Procedeul de realizare este unul al stabilirii de paralelisme şi asemănări între cele două coduri lingvistice, folosindu-se de exemple din viața de zi cu zi: aşa cum un bărbat ține scara unei femei care s-a urcat în pom, pământul ține şi el cerul pentru stele. (*Maximum de durată*) Condimentările ironice sunt prezente în aceste texte. Le întâlnim în reinterpretarea miturilor, în problematica iubirii, în banalitatea existențială şi explicațiile ştiințifice: o mini dispută conjugală este pusă pe seama pământului şi a lunii, ritmicitatea şi frenezia vieții sunt dictate de ceas, iar în acest timp îngerii chefuiesc. Prin toate acestea se exprimă *spleen*-ul vieții cotidiene. Dragostea este tratată cu indiferență, distanțarea îndrăgostiților fiind prezentată fantezist şi de natura hiperbolicului: *Eu voi începe să te uit / Spre nord, / Tu mă vei uita / Spre sud. // Mai întâi îți voi uita / Sufletul, / Care nu-mi va lua / Nici trei zile. // [...]// În orice caz, / Ne vom uita bine amândoi. // Apoi ne vom spăla pe mâini.* [14] Alteori, atenția este îndreptată înspre universul miniatural, el fiind înfățişat tot parodic. Micile vietăți devin simboluri ale omenirii, poetul exprimând anecdotic dramele lumii umane: omorârea unui greiere se vrea a fi un accident de tren, furnicile asasine cărându-l până la calea ferată, *falsul motan* devine prototipul junilor, evoluția omului este prezentată regresiv, sub forma moştenirii Pământului din tată în fiu, tată-bunic şi bunic-maimuță. Poetul se întrece în explicarea savantului prin termeni comuni şi pune la cale un adevărat joc al deducțiilor. Printr-un silogism, eul liric ajunge la următoarea concluzie: *Dacă pleci dintr-o anumită fericire / Şi o ții drept spre bătrânețe, / Trebuie să apari, la un moment dat, / Adolescent...* . (*Pe acest Pământ care are formă de sferă*)

Chiar dacă păstrează ceva din autoironia caracteristică, ceva se schimbă în volumul *O aripă şi-un picior*. Universul este acum privit cu ochiul copilului, are ceva din cel minor, domestic al lui Arghezi. Nimic nu mai e dramatic acum, gravitatea evenimentelor fiind

[12] Ion Pop, op. cit., p. 289.
[13] Cornel Regman, *Explorări în actualitatea imediată*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 110.
[14] Marin Sorescu, *Suflete, bun la toate*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1972, pp. 31-32.

clarificată prin intermediul jocului, nimic nu perturbă liniştea. Dar poate asemănarea cea mai izbitoare cu autorul psalmist o constituie un poem din volumul *Tinereţea lui Don Quijote, Prăpastie*, unde e întâlnită tema incomunicării cu absolutul, dar într-o manieră comică. Cu mult umor şi cu o doză de ironie fină, Marin Sorescu scrie câteva poezii dedicate celor mici, dar aceste texte ascund mult mai mult decât o simplă literatură pentru copii. Nici la acest nivel de percepţie, poetul nu s-a putut abţine să nu scrie cu tâlc. Multe dintre aceste poezii au un dublu substrat. Repertoriul, tematica şi prozodia înclină înspre receptarea infantilă, dar toate acestea nu sunt decât un paravan pentru adevărata semnficaţie a textului. Apelând la paradoxuri şi antinomii, versul spune mult mai mult decât poate să perceapă mintea unui copil. Printr-o retorică plină de simboluri şi asocieri absurde, poetul stabileşte indirect echivalenţe şi lansează atacuri la adresa regimului. Recuzita rămâne aceeaşi. Limbajul este familiar, mult mai aproape de exprimarea populară, faţă de cel folosit în celelalte volume. Poetul chiar inventează cuvinte: *rouruscă, nagâţă, nagâscă, gâz, mătuşoi, guguştiucit, spânzul*, procedeu prin care vrea să sublinieze neajunsurile limbii. În ciuda formei, a respectării prozodiei tradiţionale, Marin Sorescu se joacă aici mai mult decât o face în alte texte. În acest joc antropomorf, cuvintele şi ideea poetică se bucură de cea mai mare libertate, alegoria fiind procedeul dominant. Deşi redusă la doar patru versuri, *Cucurigu!* este o poezie cu multe înţelesuri. În spatele corespondenţei dintre cocoş şi soare este ascuns un atac politic. Soarele, la fel ca la Gellu Naum, devine simbolul comunismului. Actanţii se schimbă, iar acesta preia atributele cocoşului. Ogrăzile din cer pot să semnifice divinitatea, infiniul, dar şi absolutul. Dar, pe lângă aceste atacuri, multe poezii iau naştere din jocuri de cuvinte, din derivări şi polisemii. Din acestea, poetul construieşte mici jocuri paradoxale şi dilematice, jocuri care pot avea însă şi o valoare instructivă: deprinderea de a înţelege şi a utiliza corect limba română. Aşa este exemplificată polisemia cuvântului „râmă”: *Colo-n vale în ţărână / Stă o râmă într-o rână / Şi priveşte-un porc cum râmă. / Râmă ici, râmă colea, / Două râme s-ar părea, / Însă una-i porc sadea. // Iară porcu-n loc să râme / A făcut râma fărâme.* (*Problema cu două râme*), a cuvântului *mei*-pronume posesiv vs. substantiv, *stea* – verb vs. substantiv, *cer* – substantiv vs. verb. Lecţiei despre omonime i se adaugă aceea despre sinonime: curechi-varză, purcea-scroafă, a se zbengui – a zburda. Mai distingem şi o oră despre fonetică, realizată prin aliteraţii şi asonanţe, onomatopee, apocope: *Sar lăcustele, leliţe., Trică zice-n deal din trişcă* (*Vară*), trenul-terenul, *miau-miau, cin’*. Alteori lecţia este despre sintaxă şi ordinea cuvintelor în propoziţie: *Normal ar fi, ar fi normal, / Un cal să ai, să ai un cal.* (*Normal*) Cuvintele se află în plin proces de metamorfoză. Ele se fac şi se desfac în mod constant, dând naştere unei exprimări în dodii şi parasistolice. Ritmul clasic este dublat de unul parodic şi ironic printr-o exprimare eliptică sugestivă şi plurivocă: o cumpănă stă în cumpănă, căţelul pierdut al lui Euclid, unirea dintre lup şi oaie sau încercarea mâţei de a ajunge la geam, echivalentul atingerii idealului, a aspiraţiilor în viaţă.

Pentru a sublinia şi mai mult situaţiile hilare pe care le expune, poetul inserează în aproape fiecare text câte un proverb. Interferat într-o situaţie banală, efectul obţinut este unul comic şi fabulistic. Procedând în acest mod, rezultatul urmărit este unul etic, de a sancţiona diverse defecte şi tipuri umane. Asemeni lui LaFontaine, Sorescu realizează şi el fabule menite să sancţioneze lăcomia, prostia, lenea, ipocrizia şi alte defecte. Finalul din *Prinde iepuraşul trenul?* aminteşte de *Vulpea şi strugurii*, făţărnicia fiind luată şi aici în derâdere. Morala este atât implicită cât şi explicită, iar utilizarea dialogului imprimă o notă de vioiciune

şi naturalețe acțiunii din texte. Alte texte transmit aluziv indicații domestice. Ironia din *Cum se îngrijeşte-un leandru* transmite indirect interdicția de a consuma tutun: *Spălat cu zeamă de tutun / E leandrul astăzi numai floare. / Tutunul nu-i bun la plămân, / Ci-i pentru pureci, să-i omoare. //[...]// Mai dați tutun, să-i dăm şi-o pipă / E bun băiat, e de echipă!*

„Dezlipirea" de universul infantil este exprimată metaforic, eul liric dând un anunț că scoate la vânzare tot ce presupune copilăria: jucării şi jocuri, îmbrăcăminte. Finalul este foarte sugestiv: *Mama-mi zice să le vând, / Că mă mut în altă vârstă, / Să mă țin de altă fustă*. (*De vânzare*) Singurele care sunt păstrate sunt poveştile, dar şi acestea vor fi urcate cu *cricu-n pod*. Înainte de a le depozita, poetul nu uită să persifleze temele, motivele şi personajele acestora. El îi ridiculizează prin reducerea aurei de mit şi mister, a supraumanului din jurul lor. Ei sunt aduşi şi (re)duşi în zona banalului: arta furtului la Ali-Baba se rezumă la o numărătoare din folclorul copiilor, scopul furtului este halvaua pentru a face o baclava, puiul lui Ion Alexandru Brătescu Voineşti este aici un lăstun care moare pentru că a încercat să zboare, zmeoaica, nemulțumită, a *dat sfoară-n țară* că iar nu are sfoară, Albă ca Zăpada, îmbătrânită, este în realitate Baba Rada, calul din basme ronțăie ovăz de şapte stele, Făt-Frumos, lovindu-se, vede *stele verzi*, pentru ca la final, clasica formulă de final să fie şi ea distorsionată: *Că-s aşa de cai puțini, / C-o să-ncalec pe găini. / Şi-o să potcovesc curcanul, / Îndopatul, mocofanul.* (*Dii!*)

Cu ingeniozitate, dar şi cu multă fantezie, Marin Sorescu reuşeşte să se apropie de ceea ce înseamnă literatura pentru copii. El se transpune în „papucii" unui copil şi ne împărtăşeşte experiența de viață a acestuia. Lumea este înfățişată din punctul de vedere al celor mici. Ea este redusă la un *format mic*, după cum aflăm încă de la prima povestioară din *Unde fugim de-acasă?*. După ce a trasat noile meridiane şi paralele, stabilind astfel coordonatele liricii sale, poetul procedează la fel şi cu universul copilăriei. *Unde fugim de acasă?* este un titlu programatic şi simbolizează modalitatea de evadare din cotidian. Dincolo de încântarea şi cunoştințele transmise micuților despre lume, poetul se dovedeşte a fi şi un bun cunoscător al psihologiei infantile. El cunoaşte interesele micuților, ceea ce îi fascinează, le anticipează întrebările şi mişcările. După cum ni se comunică, textele de aici sunt *aproape teatru, aproape poeme, aproape poveşti*, o simbioză a speciilor şi genurilor literare. Prin combinarea genurilor literare, poetul demonstrează că barierele dintre acestea pot fi şterse. Structura ritmată, rimată şi cadențată înclină înspre poezie, în timp ce firul narativ şi prezența personajelor înclină înspre poveste, teatrului rămânându-i dialogul. Folosindu-se de un limbaj accesibil, Sorescu inițiază o călătorie imaginară, oferind explicații şi răspunsuri curiozității specifice copiilor. Tablourile de basm ale universului copilăriei sunt înfățişate într-un dialog permanent cu micuții. Tonul este unul familiar, glumeț, întrebările, indicațiile, sugestiile şi îndemnurile mijlocind legătura dintre eul liric şi cititori: *În clasă stau copii atenți şi se fac premianți ori repetenți. Primii clipesc din gene la tabla neagră, pe care sunt făcute fel de fel de desene. Ceilalți se uită mai pe îndelete la burete. [...] Când veți auzi un clopoțel, după un ceas, să ştiți că vi s-a dat drumul şi la glas.*[15] Ironia nu lipseşte nici aici, ea propunându-şi să corecteze anumite „vicii" copilăreşti. Prin interjecții, comparații, metafore, întrebări retorice, poetul reuşeşte să transpună necunoscutul şi îndepărtatul în ceva cunoscut. Temele, motivele

[15] Marin Sorescu, *Unde fugim de-acasă?(Aproape teatru, aproape poeme, aproape poveşti)*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1966, p. 75.

şi schemele predecesorilor sunt regândite într-o matrice care împleteşte *mimicry* cu *fantasy*. Prin imaginile vizuale, auditive şi cele dinamice, de o mare forță sugestivă şi plastică, un microunivers posibil se înfiripă în fața tinerilor cititori. Asemeni avangardiştilor, apelând la intertext şi sugestie, Sorescu deconstruieşte şi reconstruieşte lumi: *Gânsacul mi-a mulțumit, dându-mi o pană dintr-o aripă. Când n-o să mai ştii ce să mai spui – zice – când te va ajunge năpasta, uită-te o dată la pana asta.* (*Gâştele în afară de pericol*) Spațiile şi mediile sunt descrise prin alternarea planurilor, iar temporalitatea este inexactă. Toate acestea creează impresia unui teritoriu măreț, un mic joc de *fantasy* pentru explicarea lumii. Chiar dacă în narațiune se cunosc momente de discontinuitate, evenimentele parcă sunt toarse din fusul bunicii. Cu uimire şi entuziasm, poetul alternează universul domestic şi cel fantastic, reuşind să materializeze inefabilul. Printr-o narațiune homodiegetică, realul şi fabulosul se împletesc într-o încercare de recuperare estetică a infantilității pierdute. Implicarea poetului în aceste texte este profundă, dovadă stând mărcile lexico-gramaticale din texte. Relatarea la persoana întâi şi interjecțiile trădează prezența auctorială în text. În concluzie, cartea nu atrage atât de mult atenția prin conținut, cât prin forma artistică.

Poezia lui Marin Sorescu este un exemplu clar de modernizare a lirismului prin stilul său colocvial, brodat de calambururi, prin limba care îşi găseşte propria structură şi propriile clişee, toate acestea fiind survolate de un pronunțat caracter parodic. Deosebirile pot fi sesizate de la un volum la altul, fiind vizibile treceri de la grav la comic, de la o atitudine ce debordă de veselie , la una alarmantă, gravă. Astfel, chiar şi în momentele în care s-ar putea observa o oarecare seriozitate din partea poetului aceasta nu este decât una din măştile utilizate, iar *parodia soresciană, chiar alunecând de atâtea ori în uşurătate şi trivialitate, nu exclude în principiu şi în fapt profunzimea poeziei.*[16] În timp ce majoritatea parodiştilor ridiculizează o slăbiciune, un tic stilistic, obținând astfel efecte umoristice în urma exacerbării acestor laturi, Marin Sorescu întrebuințează instrumentele parodiei în vederea suprapunerii propriei viziuni peste un peisaj liric constituit.

Rămâne totuşi o enigmă de ce exegeza „tânără" la care se referea Eugen Simion nu a urmat drumul deschis de receptarea călinesciană şi nu a dezvoltat ipoteza romantică promovată de critic. Ei nu au sesizat latura sensibilă şi plină de gânduri a poetului ci au promovat imaginea unui spirit demitizant în poezie. Într-o astfel de imagine este perceput şi de către Mircea Martin: M. Sorescu alege situația, întrucâtva paradoxală, de a face poezie din însăşi negația poeziei. Aşa se explică agresiunea spiritului în poezia sa, ca şi escaladarea tuturor treptelor comicului, de la umor la absurd. Universul contemplativ obişnuit, atmosfera lirică tradițională, postura hieratică sunt persiflate cu violență. Bunele canoane ale poeziei sunt busculate, întreg ritualul poetic e dezvăluit fără nicio pudoare. Marin Sorescu profanează poezia, o face profană adică, o desacralizează, o bagatelizează chiar.[17]

[16] Nicolae Manolescu, op. cit., p. 166.
[17] Mircea Martin, *Generație şi creație*, Ed. Timpul, Reşița, 2000, p. 36.

Bibliografie selectivă

Opera

Sorescu, Marin, *Unde fugim de-acasă?(Aproape teatru, aproape poeme, aproape poveşti)*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1966
Sorescu, Marin, *Suflete, bun la toate*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1972
Sorescu, Marin, *Descântoteca,* Ed. Scrisul românesc, Craiova 1976
Sorescu, Marin, *Ecuatorul şi Polii*, Ed. Facla, Timişoara, 1989
Sorescu, Marin, *Lulu şi Gulu-Gulu*, versuri pentru copii, ilustrate de autor, Ed. Creuzet, Bucureşti, 1995
Sorescu, Marin, *Poezii*, ediție de autor, Ed. Creuzet, Bucureşti, 1996
Sorescu, Marin, *Puntea (Ultimele)*, Ed. Creuzet, Bucureşti, 1997
Sorescu, Marin, *Încoronare*, ediție îngrijită de Mihaela Constantinescu Podocea şi Virginia Sorescu, Fundația "Marin Sorescu ", 2000
Sorescu, Marin, *La Lilieci,* (I-III), prefață de Ion Pop, Ed. Jurnalul Național, Bucureşti, 2010
Sorescu, Marin, *La Lilieci*. (IV-VI), Ed. Jurnalul Național, Bucureşti, 2010

Referențe critice

Andreescu, Mihaela, *Marin Sorescu. Instantaneu critic*, Editura Albatros, Bucureşti, 1983
Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei româneşti,* Ed. Aula, Braşov, 2005
Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Ed. Semne, Bucureşti, 2003
Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie (de la modernism la avangardă)*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972, ediția a III-a, postfațată de Ion Bogdan Lefter, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2009
Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Cartea Romanească, Bucureşti, 1987
Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia*, vol. I, Ed. Aula, Braşov, 2001
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008
Martin, Mircea, *Generație şi creație*, Ed. Timpul, Reşița, 2000
Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române*, Ed. Iriana, 1995
Negoițescu, I., *Scriitori contemporani,* Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994
Nițescu, M., *Poeți contemporani*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978
Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985, ediția a II-a, Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, 2006
Regman, Cornel, *Explorări în actualitatea imediată*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, Ed. David. Litera, Bucureşti, 1998

Antologii, dicționare, jurnale, memorialistică

Dicționarul esențial al scriitorilor români, coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Ed. Albatros, Bucureşti, 2000
Dicționarul General al Literaturii Române, vol. I – IV, Ed. Academiei, Bucureşti, 2004-2006
Virmaux, Alain şi Odett, *Dicționar de mişcări literare şi artistice contemporane*, trad. de Felix Oprescu, Ed. Nemira, Bucureşti, 2001
Zaciu, Mircea şi Papahagi, Marian (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, vol. I-IV, Ed. Fundației Culturale, Bucureşti, 1996-2000

IDENTITY CONSTRUCTION THROUGH THE RELIGIOUS LITERATURE OF DISSEMINATION IN THE INTER-WAR PERIOD

Antonina Silvia FRANDEŞ ANDONE, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The national idea was prevalent in politics and in the Romanian society of the inter-war period.In Romania, as well as in other parts of Eastern inter-war Europe, the reconstitution of nation between the new widened borders created the opportunity for re-defining the national idea. In the literary context of time they argued about the issue of national specific character and about the dichotomy traditionalism/modernism.
The traditional "gândirist" movement openly praised the national orthodoxism to whom they attributedot only the spiritualization of culture and literature but also of the Romanian life style.Although the orthodoxism of the "Gândirea" movement couldn't be taken for the orthodoxe religion, as the publication didn't illustrate the canonical content of this confession, their common goal was the dissemination of literature meant to enforce the national identity.
Moreover the religious literature of disemination also had as a purpose the enforcement of the assimilation of specific elements on which the confessional identity was built. The identity discourse was promoted through the books, the sermon and the cathechization.

Keywords : national identity , religious literature ,orthodoxe religion, inter-war period.

Termenul de identitate, în multitudinea formelor sale de exprimare este în ultimul timp atât de uzitat încât înțelesul său a devenit din ce în ce mai ambiguu şi mai opac.

În sens larg, identitatea reprezintă sentimentul de apartenență la un grup social cu care individul împărtăşeşte în comun o serie de sentimente. Sentimentul de apartenență se poate manifesta cu privire la familie, țară, popor, etnie, ideologie, grup profesional etc. De altfel, din aceste "tipuri"de sentimente de apartenență derivă diversele forme de identitate precum: identitatea națională, identitatea etnică, identitatea de grup ori forme mai noi precum identitatea europeană.

Identitatea națională are în centru națiunea şi sentimentul național. Există o identitate națională bazată pe principiul etnicității specifică statelor naționale unde majoritatea populației se caracterizează printr-o conştiință comună generată de unitatea de limbă, cultură, religie, strămoşi comuni, producții culturale etc. (de ex. România) şi există de asemenea o identitate națională bazată pe principiul cetățeniei. În acest din urmă caz trăsătura comună principală a membrilor grupului respectiv este cetățenia.

Timp de trei secole, est-europenii au folosit istoria şi interpretarea ei pentru a vorbi despre identitatea lor naţională.[1] De la paşoptişti şi Maiorescu până în prezent , pe noi românii nu ne-a pasionat nimic mai mult decât conceptul acesta, de identitate naţională.Tema a fost atacată bineînţeles din toate părţile, prelucrată de toate regimurile politice; unii i s-au devotat statornic, alţii i-au combătut pe ceilalţi de dinainte. Cert e că multe generaţii şi mai multe minţi au întors-o şi au răsucit-o chiar până la non-sens. Dintre cei care i-au acordat atenție îi putem menționa pe Nicolae Bălcescu sau Mircea Eliade.Încă de la început trebuie

[1] Katherine Verdery, *Compromis şi rezistenţă. Cultura română sub Ceauşescu*, Bucureşti, 1994, p. 206

evidențiată diferența de percepție a celor doi în ceea ce privește aportul creștinismului, în general, al ortodoxismului, în particular, la formarea identității românești, importanța acestuia în istoria națională a românilor. Astfel, Mircea Eliade considera că nimeni nu poate înțelege sufletul românesc şi istoria poporului român dacă nu analizează cu atenție creștinătatea acestuia. Pe de altă parte, Nicolae Bălcescu nu face nici o referire la creștinism atunci când vorbește de ideea națională, de patriotismul românesc. Acest lucru este firesc în condițiile în care "mediul în care s-au format principalii paşoptişti a fost Parisul veacului al XIX-lea, mai bine zis Parisul din timpul domniei lui Loius – Philippe"[2]. Puternicul anticlericalism care bântuia mediile intelectuale şi studențești pariziene din acea perioadă, ca şi legătura sa cu cercurile masonice explică poziția lui Bălcescu vizavi de rolul jucat de creștinism în formarea identității naționale.

Înfăptuirea statului național a permis națiunii române să-şi pună în valoare energiile şi capacitățile sale creatoare în slujba progresului economic, a dezvoltării științei, învățământului şi culturii. Evoluând în cadrul regimului de democrație parlamentară, România s-a înscris în anii interbelici pe traiectoria unei vieți moderne, aducându-şi pe plan internațional o contribuție substanțială la opera de pace şi securitate. Făurirea statului național român la 1 Decembrie 1918 a fost benefică şi pe plan spiritual, atrăgând dupa sine organizarea unitară a structurilor bisericeşti din toate provinciile românești, sub conducerea Sfantului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române. În acelaşi timp, ea a creat şi premisele ridicării Bisericii Ortodoxe Române, autocefale din anul 1885, la rangul de Patriarhie, în anul 1925. În esență toate aceste realizări şi acțiuni nu au avut alt obiectiv major decât o chemare categorică a omenirii la o viață nouă, mai frumoasă, mai demnă.

Ideea națională domina politica şi societatea românească şi în perioada dintre cele două războaie mondiale. În România, ca şi în alte părți ale Europei de Est interbelice, reconstituirea națiunii în noile granițe lărgite a creat prilejul unei redefiniri naționale. Pe plan literar polemicile se purtau în jurul problemei specificului național şi al dicotomiei tradiționalism /modernism. Mişcarea tradiționalistă gândiristă făcea deschis elogiul ortodoxismului național căruia îi atribuia spiritualizarea nu doar a culturii şi a literaturii ci şi a stilului de viață românesc.Deşi ortodoxismul "Gândirii" nu se confunda cu ortodoxia, întrucât publicația nu ilustra conținutul canonic al acestei confesiuni, punctul lor comun l-a constituit promovarea literaturii care să întărească conştiința identitară națională.

În plus literatura religioasă de popularizare avea ca scop şi accentuarea gradului de asimilare a elementelor specifice pe care era clădită identitatea confesională. Discursul identitar a fost promovat prin intermediul cărții, al predicii şi al catehizării.

Calendarele, almanahurile, catehismele editate în diferite centre tipografice apațînătoare cultului ortodox vor constitui reperele analizei discursului identitar în perioada interbelică.

Discursul național şi practicile derivate din acesta au însoțit Biserica de-a lungul istoriei sale, pe care şi-a construit-o după fondarea statului român modern. Acest discurs național, care permite (şi care se lasă) într-o anumită măsură structurat de acomodarea dificilă a Bisericii Ortodoxe cu Statul român, oferindu-le un limbaj comun, avea să devină parte

[2] Octavian Florin Lixeanu, *Ideea de român la Bălcescu şi Eliade* în revista Rost, nr.47-48, ianuarie – februarie,2007.

integrantă din modul în care Biserica îşi defineşte sensurile prezenţei sale în istorie.De la „legea românească" la „Biserica națională", discursul şi practicile naționale au fost totodată instrumente prin care Ortodoxia a fost redefinită – de reprezentanții politicului îndeosebi – mai degrabă ca o „morală a națiunii" decât ca o religie mântuitoare.

La păstrarea conştiinţei unităţii spirituale a neamului, Biserica Ortodoxă Română a avut o contribuție majoră. Ea a cultivat în sufletele credincioşilor români conştiința trează că ei au aceeaşi obârşie ca neam, aceeaşi credința şi aceeaşi limbă care-i uneşte. Mitropoliile Țării Româneşti şi Moldovei erau în strânse legături cu Mitropolia Transilvaniei, circulația ierarhilor, preoților, călugărilor şi a credincioşilor, răspândirea cărților bisericeşti şi ajutorarea frățească fiind practicate de o parte şi de alta a Carpaților chiar şi în timpuri grele. În momentele importante ale istoriei românilor din Transilvania (Revoluția de la 1848, lupta memorandiştilor), conducătorii celor două biserici românesti au conlucrat fructuos pentru promovarea intereselor românilor şi pentru apărarea ființei naționale româneşti. La 1 Decembrie 1918, actul unirii Transilvaniei cu patria mama a fost citit de episcopul greco-catolic Iuliu Hossu, viitor cardinal, asistat de episcopul ortodox de Caransebes, Miron Cristea, viitorul patriarh al Bisericii Ortodoxe Române, care s-au îmbrățişat în fața mulțimii adunate la Alba Iulia şi au declarat înțelegere frățeasca. Conştiința unității a fost întărită apoi şi prin traducerea şi tipărirea cărților bisericeşti în limba română pentru „întreaga seminție românească", punându-se astfel bazele limbii române literare, care a consolidat conştiința unității de neam a tuturor românilor. Biserica a daruit cărți de slujbă şi de învățătură în limba poporului, înțeleasă de toți, care au circulat în toate provinciile româneşti, afirmând, înscriind şi consfințind în predosloviile lor unitatea bisericească şi națională a tuturor românilor.

Iată de exemplu în "Calendarul creştinului de lege răsăriteană" pe anul 1946 regăsim un fragment din discursul de recepție al P.S.Episcopului Nicolae Colan, rostit în şedința solemnă a Academiei Române din 29 mai 1945. Ierarhul clujean face o incursiune în istoria cărții religioase, subliniind stădania clericilor şi a mirenilor "pedepsiți cu multă ştiință" de a traduce aceste cărți pe înțelesul "oamenilor aceia proşti " cum aşa de pitoresc o spunea Coresi în predoslovia"Cărții" sale "cu învățătură". Ideea centrală a acestui discurs este accea că munca acestor tălmăcitori n-a pornit doar din grija pentru mântuirea sufletească a norodului credincios, ci şi din dorința de " a împinge cu un pas înainte procesul de desvoltare a graiului românesc şi din râvna de a trezi şi a spori conştiința națională a celor de-un sânge şi de-o lege".[3] Oratorul este conştient că punând în balanță conceptul de *conştiință națională* din secolul al XVII-lea şi pe cel din secolul al XX-lea , evident cel dintâi nu putea egala limpezimea şi tăria celui din urmă. Însă aşa cum reiese din predoslovia Bibliei de la Bucureşti, din prefața Cazaniei lui Varlaam sau cea a Psalmilor tipăriți la Alba Iulia în 1651, traducătorii ca şi cronicarii ştiau "că toți Românii dintr-o fântână cură". Această mărturisire vădeşte mai mult decât o înaltă conşiință misionară religioasă. Sunt amintiți în acest context domnitorul Vasile Lupu şi mitropolitul Simion Ştefan care arătau la rându-le faptul că literatura religioasă se adresa "către toată seminția românească".

Misiunea Bisericii însă nu s-a limitat doar la traducerea cărților religioase, ea şi-a adus aportul şi la răspândirea lor în toate teritoriile locuite de români. PS Nicolae Colan

[3] Nicolae Colan,*Biserica neamului şi unitatea limbii româneşti* în *Calendarul creştinului de lege răsăriteană*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române, Cluj,1946, p.38

concluzionează că Biserica a săvârşit cu discreţie unitatea graiului românesc, fapt ce a contribuit decisiv la unitatea noastră naţională.

În acelaşi număr se relatează despre primirea armatei române în Cluj la reîntoarcerea de pe front. Reprezentanţii Bisericii au fost prezenţi la acest moment memorabil, episcopul Nicolae Colan rostind câteva cuvinte de întâmpinare şi mulţumire.

În articol este zugrăvit chipul ostaşului român, al armatei române, considerată în vreme de război "tot ce are neamul românesc mai de preţ"[4]. Biserica se face purtătoarea de cuvânt a întregii naţii exprimând în publicaţiile sale sentimentele de dragoste şi gratitudine faţă de cei care au luptat vitejeşte pentru ţară: "Când la 9 Mai 1945 a încetat războiul şi mândri noştri viteji, biruitori,se pregăteau să se reîntoarcă la vetrele lor, Ţara întregă era în freamăt de bucurie. Arcuri de triumf, flori,daruri şi mai ales inimi senine, erau pregătite pentru sosirea lor."[5]

"Calendarul ziarului Tribuna Ardealului" (1942) se autointitula "acesta este calendarul românilor din Ungaria" şi-şi stabilea drept potenţial public românii ardeleni. Pe două pagini alăturate îi regăsim pe cei doi episcopi ai vremii: greco-catolic – Alexandru Rusu al Maramureşului şi Nicolae Colan al Clujului, ambii surprinzând scopul nobil al acestei publicaţii: "caută să ajute ...la consolidarea şi înflorirea tuturor aşezămintelor noastre clădite pe aceste temeiuri".[6] (legea, limba şi pământul).Ideea naţională transpare aşadar iar alăturarea celor două figuri de ierarhi poate fi interpretată ca o dorinţă de a transmite românilor mesajul că tot ceea ce ţine de conştiinţa naţională depăşeşte disensiunile confesionale.

O inedită plăsmuire a patriarhului Miron Cristea, construită în analogie cu *Fericirile* din „Predica de pe munte" a Mântuitorului Hristos, apare în paginile „Calendarului Mureşului" pe anul comun 1927, întocmit de protopopul Dumitru Antal.

Prima *fericire* recomandă poporului român să se adăpostească cu încredere sub scutul crucii creştine căci aşa va fi apărat de toate relele şi nevoile.Cu alte cuvinte Biserica este văzută ca sprijin moral,cultural, social şi naţional al românilor, indiferent de perioadele istorice pe care le traversează.

Cea de-a doua fericeşte poporul care „ţine la legea strămoşească"[7] , acest lucru fiind garantul dăinuirii veşnice a acelui popor.

Poporul care păstrează cu sfinţenie şi iubeşte „comorile sufleteşti" precum limba, portul, datinile, obiceiurile,cântecele are ,în concepţia primul patriarh român, „viaţă trainică şi proprie".[8]

Educaţia copiilor într-un mediu familial echilibrat va asigura viitorul luminat unui popor, se subliniază în cea de-a patra fericire.

Cheia propăşirii unui neam este considerată pacea şi buna rânduială şi în acelaşi timp îi îndeamnă pe români să iubească munca pentru că doar aşa îşi vor asigura cele necesare vieţii.

Cumpătarea în toate, încrederea în forţele proprii sunt condiţii sine qua non pentru o

[4] ibidem, pp.73-74
[5] ibidem, p.75
[6] Alexandru Rusu, *Binecuvântare arhierească* în *Calendarul ziarului Tribuna Ardealului*,1942, pp.42-43
[7] Miron Cristea, *Fericirile Neamului Românesc* în *Calendarul Mureşului*,Tipografia „Librăria Nouă" Reghin,1927, p.83
[8] ibidem, p.83

viață sănătoasă şi echilibrată.

Nu se poate înnoi şi regenera o națiune fără înnoirea şi regenerarea personală a fiilor ei, după cum nu se poate înnoi şi regenera o pădure fără înnoirea şi regenerarea arborilor care o alcătuiesc.

Deosebirea în această analogie stă numai în faptul, că arborii nu se pot ajuta între ei (decât numai în fabule...), câtă vreme fiii aceleiaşi nații se pot şi se cuvine să se ajute, ca să renască într-o ființă comunitară nouă şi plină de viață.

Poporul iubitor de învățătură este fericit de patriarh întrucât „numai prin luminarea minții şi îmbogățirea sufletului va putea înainta culturalicește şi-şi va împlini rostul său între popoarele lumii.”[9]

Prin ascultare şi slujire lui Dumnezeu, poporul se va renaşte într-o obște nouă şi fericită. O singură semeție şi-o singură răzvrătire este încuviințată şi sfătuită : cea împotriva păcatului. În fața păcatului da, să stăm semeți şi împotriva lui să ne răzvrătim cu toată puterea, ca biruindu-l să luăm „cununa vieții” făgăduită de Hristos ostaşilor săi. Nimeni să nu cugete întru inima sa că ascultarea şi slujirea ar umili pe om. Nu, căci rânduiala acestei lumi şi a acelei viitoare întru ascultare zace. În duhul slujirii izvorite din conştiința noastră întru Hristos şi intru Nație ne vom uni silințele, pentru ca acestea să rodească viață nouă în Țară .[10]

Publicațiile religioase din perioada interbelică au constituit de-a lungul timpului o cale principală de transmitere a culturii si învățăturii religioase în spațiul românesc. Deşi principalul țel era acela de a fi folosite în domeniul religios, ele şi-au asumat şi rolul de transmitere a continuității limbii române în spațiul carpato-danubiano-pontic.

În perioada imediat următoare Marii Uniri de la 1918, societatea românească cunoaşte (concomitent cu starea de euforie națională) un proces complex şi contradictoriu de autodefinire pe plan intern şi extern, proces de altfel absolut firesc şi chiar inevitabil în urma extinderii substanțiale a teritoriului statului român şi a integrării unui plus considerabil de populație eterogenă din punct de vedere etnocultural şi lingvistic. Crearea, conform Constituției din 1923, a „statului unitar național” era prezentată drept idealul milenar al poporului român, definit şi definibil în mod oficial în epocă prin continuitatea biologică a legăturii de sânge, prin continuitatea spațio-temporală a vetrei strămoşeşti şi prin continuitatea spiritual-simbolică a comunității cultural-lingvistice, istorice şi religioase (creştin-ortodoxe). Această ideologie (şi frazeologie) naționalistă a statului unitar punea accent pe românitatea cultural-istorică a tuturor regiunilor țării şi, implicit, pe afirmarea şi promovarea exclusivistă a elementului şi a spiritului românesc în toate domeniile vieții sociale. Astfel, abordarea oficială reflectă şi susține (sau urmează să susțină) eforturile de consolidare a statului român unificat de jure, dar eterogen de facto, deci în proces de construcție, adică de afirmare a unei identități colective naționale moderne, bazate pe apartenența la comunitatea etnică a românilor, dar şi pe cetățenia română.

Literatura de tip catehetic, omiletic şi istoric se găseşte într-o relație mult mai directă şi mai strânsă cu credincioşii, cu societatea căreia i se adresează în mod nemijlocit. Catehismele, calendarele populare, predicile şi lucrările cu caracter istoric au jucat un rol esențial în educația oamenilor de rând, dar şi a clerului de la nivel parohial. Este vorba atât de

[9] ibidem, p.84
[10] Nicolae Colan , *Ortodoxia şi renaşterea națională* în revista *Viața ilustrată* ,nr.3, 1939, p.5

pregătirea spirituală propriu-zisă cât şi de cea culturală dar mai ales identitară a credincioşilor, mai ales într-o societate fragmentată din punct de vedere confesional şi național. Aceste lucrări dezvăluie un dialog permanent cu societatea, fiind foarte mult legate de probleme ca: dezvoltarea culturală şi şcolară a societății româneşti; mentalități colective; relații interconfesionale. Ele au avut ca scop accentuarea gradului de conştientizare şi asimilare de către credincioşi a valorilor şi elementelor specifice pe care este clădită identitatea confesională.

Bibliografie

Antal, Dumitru, „ Episcopul Clujului- Contribuțiuni la caracterizarea vieții şi faptelor unui om de seamă", Ed.Ep.O.R., Cuj Napoca, 1930.
Bunea, Ioan, „Frăția credinței şi Frăția națională", Ed.Ep.O.R., Cluj Napoca, 1946.
Călugăr, Dumitru, „Caracterul religios moral creştin", Ed. Reîntregirea, Sibiu, 1955.
Verdery, Katherine, „Compromis şi rezistență.Cultura română sub Ceauşescu" , Bucureşti, 1994, p. 206
Păcurariu, Mircea, „Istoria Bisericii Ortodoxe Romane", Ed. Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 1992
Scriban, Arhim., „ Datoria Preotului către Limba Bisericească", Ed. Rev.Teologice, Sibiu, 1938.
Zamfirescu, Dan, „Ortodoxie şi Romano-Catolicism", Ed. Roza Vînturilor, Bucureşti, 1992.

Publicații şi articole

Colan, Nicolae, „Ortodoxia şi renaşterea națională" în revista „Viața Ilustrată", Nr.3, 1939,p.5
Idem, „Biserica neamului şi unitatea limbii româneşti" în „Calendarul creştinului de lege răsăriteană", Ed.Ep.O.R., Cluj Napoca, 1946, p.38
Cristea, Miron, „Fericirile Neamului Românesc" în Calendarul Mureşului, tipografia „Librăria Nouă" Reghin, 1927, p.83
Gordon, Ion, „Actualitatea Problemei Religioase", în revista „ Viața Ilustrată", Nr.3, 1942.
Lixeanu, Octavian Florin, „Ideea de român la Bălcescu şi Eliade" în revista Rost, nr.47-48, ianuarie –februarie, 2007
Munteanu, L.G., „Unitate şi Fărâmițare", în revista „Viața Ilustrată", Nr.2, 1944.
Rusu, Alexandru, „Binecuvântare arhierească" în „Calendarul ziarului Tribuna Ardealului", 1942, pp.42-43

HENRIETTE YVONNE STAHL OR AN ANTI-TOURIST'S JOURNEY TO A TRANSYLVANIAN RESORT: ANGST, ALIENATION AND DISPLACEMENT*

Carmen ANDRAŞ, Scientific Researcher, The "Gheorghe Şincai" Institute for Social Sciences and the Humanities, Târgu-Mureş

Abstract: The present paper focuses on the analysis of Henriette Yvonne Stahl's short story entitled "Casa Albă"/"White House"(published in Revista Fundaţiilor Regale, in 1940), which represents in fact introspective literary examination of the psychological mechanisms involved in the apparently ordinary tour taken to the Transylvanian popular spa resort of Sovata, in the first decades of the 20th century. It proves to be an audacious attempt of overcoming the fear of displacement and rupture from an introverted style of life in order to face the modern society's life standards characterized by continuous motion, snobbery and lack of authenticity. In her distinctive psychologist - naturalist analyses of the feminine nature, the Romanian author describes her character as overwhelmed by her desire of authenticity in life and death on the one hand and her contempt for her snobbish, shallow-minded companions on the other hand. "Tourist angst" (Paul Fussell, Alan Brien) is a feeling of rage against the egalitarian, popular and stereotypical appearance taken by authentic travel to become mass tourism which sells well. She gives up what Milena Ivanovic calls the "authenticity" and "uniqueness" of "subjective experience" in favor of the "object related authenticity" (the fashionable Transylvanian resort). Her "tourist" experiment becomes an almost scientific study of the psychological rupture between her authentic self (that might have been diagnosed with Thanatophobia or an authentic fear of death and agoraphobia or an authentic fear of people) and her will to follow the rules of modern life standards. Her fear of death is translated into reality while approaching Sovata by car. A stupid accident proves the inevitability of her destiny and authenticity before arriving at Sovata. At the frontier of life and death, the character understands the warning and feels relieved in front of the certitude of life.

Keywords: intermediality, psychological quest, tourist angst, authenticity, self-awareness.

Henriette Yvonne Stahl's existence and literary destiny unveil an inclination for boundless intellectual mobility in-between spaces of cultures, languages, identities, social statuses and psychological experiences. Born in France, Henriette Yvonne Stahl (1900-1984) spent her life in Romania and became an important representative of the Romanian inter-war literature. She wrote her novels and short stories in Romanian and French, won literary prizes both from Romania and France, she became acquainted with Oriental philosophy at a time when Eastern models were en vogue, and translated from universal literature into Romanian.[1]

* This paper was supported by the UEFISCDI-CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011.

[1] For details concerning her biography and work see Marian Victor Buciu, "Proza Henriettei Yvonne Stahl", *România Literară,* 7 (22-28.02.2008) http://www.romlit.ro/proza_henriettei_yvonne_stahl Accessed 13.12.2013; Bianca Burţă-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, Bucureşti: Cartea Românească, 2011; G. Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent,* 2nd Edition, Bucureşti: Minerva, 1982, p. 742; Clara Mărgineanu,"Henriette Yvonne Stahl: 'Puterea fără iertare a senzualităţii'", in *Jurnalul Naţional,* 17 Aug. 2012 http://jurnalul.ro/cultura/carte/henriette-yvonne-stahl-puterea-

This paper will not insist on her biography or on the integration of her prose into clear-cut literary trends or genres, like either feminine and psychological, or naturalist and realistic prose. If her personality and inner life often seem too enigmatic to define, so is her work. Nonetheless, at a deep analysis her writing uncovers a fascinating intermediality between reality and imagination, femininity and universal wisdom, psychological states and biological description of effects, social and realistic slices of life. Nor is it mystical, occult and abstruse as superficial reading may determine, but it is a profound and tumultuous quest for one's place and destiny in the world. That is why it escapes categorization.

Nor is my aim to subordinate her literary destiny to the fame of her father and brother, or to the almost mythical aura of the men she cherished and admired. Thus I will not describe her either as the daughter of the writer Henri Stahl and sister of the sociologist H. H. Stahl or as life partner of Ion Vinea or Petru Dumitriu. She stands for herself as an outstanding personality in Romanian culture and literature. And thus she escapes categorization.

Her most important works are *Voica* (1924, short novel, debut), *Mătuşa Matilda* (*Aunt Matilda*, a volume of short stories, 1931), novels (*Steaua Robilor/The Slaves' Star,* 1934; *Între zi şi noapte/Between day and night*, 1942; *Marea bucurie/Great Joy*, 1946; *Fratele meu, omul/My brother, the man,* 1965; *Nu mă călca pe umbra/Don't step on my shadow*, 1969; *Pontiful/The Pontiff,* 1972; *Le Témoin de l' Éternité,* Paris, Caractères, 1975/Bucureşti, Universal Dalsi, 1995).

"*My novels, almost all of them, confesses Henriette Yvonne Stahl, have been written in different epochs of my life, from the age of twenty to the age of eighty, analyzing facts, people and social difficulties inherent to each lived period, searching to remain centered on certain essential and permanent problems of life*".[2] She is convinced that "*the reality of life, taken in its entirety, that of Being, is sufficient to fill with awe anyone […] studying the psychological potentials of people*".[3]

If her first writings mainly represent social-psychological explorations of human characters and their biological manifestation, her works in the 1930s brought about a new orientation, from the enquirer and object of his/her psychological quest to the realization of a perfect unity (oneness, nonduality) of subjectivity and the reality of existence. This turn in her philosophy of life was the fruit of Jean Klein's teachings on *Advaita Vedanta*[4] and her readings of Shankaracarya, René Guénon, or Mandukya Upanishad[5], at that time when

---

fara-iertare-a-senzualitatii-621382.html Accessed 13.12.2013; Marian Popa, *Dicţionarul de literatură română contemporană*, Bucureşti: Albatros, 1977; Aurel Sasu, *Dicţionarul biografic al literaturii române,* Piteşti: Paralela 45, 2006, pp. 596-597.

[2] Mihaela Cristea, *Despre realitatea iluziei: de vorba cu Henriette Yvonne Stahl*, Bucureşti: Minerva, 1996, p. 13.

[3] Ibidem, p. 25.

[4] For more details related to Indian idealist metaphysics, the philosophy of the Upanishads in their definitive form given by Adi Shankara or Shankaracarya, see Rom Harré, "Indian Philosophy in the Second Millennium", in *One Thousand Years of Philosophy. From Rāmānuja to Wittgenstein,* Malden, Mass.; Oxford, UK: Blackwell, 2000, pp. 56-76; Mircea Eliade, Ioan P. Culianu, "Hinduismul", in *Dicţionar al religiilor* (1993), 2nd Edition, trans. from French Cezar Baltag, Bucureşti: Humanitas, 1996, pp. 150-161. Henriette Yvonne Stahl acknowledges Jean Klein as her spiritual master in Mihaela Cristea's interview with the novelist: *Despre realitatea iluziei…*, pp. 200, 203, 242-243.

[5] Mihaela Cristea, *op. cit.*, p. 239.

"*Eastern philosophy was in the air*"[6]. Her first suprasensible experience of freedom, ecstasy and pure bliss took place in 1933 and influenced her subsequent writings.[7]

The short story entitled *Casa Albă/White House* (published in *Revista Fundațiilor Regale*, in 1940*)*, marks this turn in her literary creation and philosophy.[8]

In an article written in 1937 and published decades later, in 1982, Cella Delavrancea expressed her admiration for Henriette Yvonne Stahl's personality and work, particularly for her recent short story that she had read in manuscript.[9] Cella Delavrancea did not name that piece of literature, but, later, Henriette Yvonne Stahl would confess that it was about *Casa Albă.*[10]

"*With the obstinacy of a character that is aware of its power*, observes Cella Delavrancea in the above mentioned article, *she did not hesitate to write now a short story – which will soon be published – where she minutely describes a neurotic fear that is lasting for five days and consumes itself in an accident. All the phases of this restlessness are wonderfully observed, and with perfect mastery she calibrates the intensification of anxiety up to the climax. This new work by Miss Stahl will bring decisive recognition for her talent*".[11]

Casa Albă expresses liberty of movement, by describing a two-sided journey in search of authenticity, both in the innermost resources of her soul and in the real space as an "anti-tourist" to the fashionable Transylvanian spa of Sovata. Consequently, my analysis will follow the stages of self-awareness, during the journey into the real world and the intimate experience of intense pain and near-death.

The description of her actual journey to an apparently distant and unfamiliar place represents in fact introspective literary examination of the psychological mechanisms involved in the deceptively ordinary tour taken to the Transylvanian popular spa resort of Sovata. It proves to be an anti-tourist's audacious attempt of overcoming the fear of displacement and rupture from an introverted style of life in order to face the modern society's life standards characterized by continuous motion, snobbery and lack of authenticity. In her distinctive psychological - biological analyses of the human nature, the author describes her character as overwhelmed by her desire of authenticity in life and death on the one hand and her dislike for the snobbish, shallow-minded, extravagant tourists on the other hand. "Tourist angst"[12], as defined by Paul Fussell and Alan Brien, is a feeling of rage against the egalitarian, popular and stereotypical appearance taken by authentic travel to become mass tourism which sells well. She only apparently gives up what Milena Ivanovic calls the

[6] See Jean Klein, *Transmission of Flame,* Guernsey, CI: Third Millennium Publications, 1990, p. IV.
[7] Mihaela Cristea, *op. cit.*, p. 244.
[8] Henriette Yvonne Stahl, "Casa Alba", in *Revista Fundațiilor Regale. Revistă lunară de literatură, artă şi cultură generală,* Bucureşti, VII. 10 (October 1940): 82-124.
[9] Cella Delavrancea, "H.-Y. Stahl", in *Dintr-un secol de viață* (First Edition, Cella Delavrancea, *Scrieri*, 1982) ed. Valeriu Râpeanu, Bucureşti: Editura Eminescu, 1987, pp. 540-541.
[10] Mihaela Cristea, *op. cit.*, pp. 86-87.
[11] Cella Delavrancea, *op. cit.*, p. 541.
[12] See Paul Fussell, *Abroad: British Literary Traveling between the Wars,* Oxford: Oxford University Press, 1982, p. 49; Alan Brien, "Tourist Angst", in *Spectator* (31 July 1959): 133, cited by Paul Fussell. See also a synthesis on tourism as a quest of authenticity by Caren Kaplan in *Question of Travel. Postmodern Discourse of Displacement,* Durham and London: Duke University Press, 1996, pp. 55-57. Dictionaries entries define *anxiety* as "1. a: painful or fearful uneasiness of mind usually over an impending or anticipated event; b: a cause of such uneasiness. 2. a: a strong concern or desire mixed with doubt and fear" (*Webster's New Encyclopedic Dictionary*, Cologne, Germany: Könemann, 1994, p. 44).

"authenticity" and "uniqueness" of "subjective experience" in favor of the "object related authenticity"[13] (the fashionable Transylvanian resort). Her "tourist" experiment becomes an almost scientific study of the psychological rupture between her authentic self and her will to follow the rules of modern life standards. Her fear of death is translated into reality while approaching Sovata by car. Before arriving at Sovata, a stupid accident proves the inevitability of her destiny. At the frontier of life and death, the character understands the warning that authenticity or self-awareness can only be attained by the solitary journey (inquiry) into one's consciousness toward the fulfillment of an absolute, perfect state of freedom, peace, love and bliss. She thus feels relieved in front of the certitude of life-death oneness and continuity. She also realizes that her mission is to offer her love and compassion to her fellow beings. This moment of *prise-de-conscience* seems echoing Nietzsche's teachings voiced by Zarathustra: "*One must learn to love oneself – thus do I teach – with a wholesome and healthy love, that one may endure to be with oneself and not go roving around*".[14]

In the case of Stahl's short story, love for oneself finds its correspondent in an ecstatic state of self-understanding, -knowledge, and -consciousness, which once attained, can be re-directed toward humankind in the form of pure love. It is a supersensible experience and knowledge of the harmony, continuity and oneness of pure consciousness and pure existence manifested in life and death, pain and happiness, inner torment and peace, etc. It is achieved in moments of ecstasy, as Henriette Yvonne Stahl states in her interview, as a readers' guide: "*… the whole Being, from atom to cosmos, is organized through laws of progressive harmony, where man has the freedom to move according to his possible means of orientation […] Pain could be the proof of this freedom, the proof of the possible pain done by man to the Being, and not the opposite. The cycles of life and death are almighty. We find ourselves conscious that we live, but unconscious of why we live. What does nature want from us? To repeat unceasingly birth and death. What does Life use this constraint for? Pain and joy are intimately amalgamated in all we do. The palliatives abound. But no solutions […] I state that by living the ecstasy, absolute freedom through participation is directly experienced*".[15]

However, as described in the short story, the way to self-awareness and enlightenment is long, demanding and painful. It what Stahl's master, Jean Klein observed and, consequently, taught her by his philosophical works: "*Just because I had not found freedom and peace in objects and situations I came to a stop of accumulating knowledge and experience and was brought to a very deep inquiry. How can I find fulfillment, if not in objects? I lived for a long time with this question, in not-knowing. There was a giving-up of everything which was not essential, which did not refer to inner beauty, inner freedom […] There was still a lack of total fulfillment and I felt my search was still conditioned by the belief in a seeker. I knew consciousness related to objects but not consciousness free from objects*".[16]

[13] Milena Ivanovic, *Cultural Tourism*, Claremont, South Africa: Juta & Company Ltd., 2008, pp. 322-323.
[14] Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra,* Trans. Thomas Common, London: Wordsworth Classics of World Literature, 1997, p. 188.
[15] Mihaela Cristea, *op. cit.*, pp. 234-235.
[16] Jean Klein, *Transmission of Flame*, pp. V-VI.

The message of *Casa Albă* cannot be unveiled without references to Henriette Yvonne Stahl's formative readings into Oriental philosophy, out of which Jean Klein's works are essential. In *The Ease of Being*, he gives the milestones of his inquiry of the self: first, one feels a "tremendous" "urge of freedom", which can be "learned or acquired" only by "self-inquiry". In the process, "there appears a fore-feeling" that brings a "tremendous ardor". While inquiring you "may first feel a lack", without being able to define it and that is why you will move to all directions to fill it. Each direction is in fact a new initiating experience that may bring "*a moment when there's no longer a lack and the desire it brings*". Despite this moment of peace, you are not aware yet of this state of "desirelessness" and you still concentrate you attention on the object or cause of your "satisfaction", which brings you again to a state of "hunger"[17]. Nevertheless, these "dead-ends" or "cul-de-sacs of experience" lead you to "a kind of maturity" because "*inevitably you will question more deeply all the happenings and their transience*". "*It's a process of elimination. You must inquire, inquire like a scientist, into your life. Take note that whenever you attain what you want you are in desirelessness itself where the initial object, the supposed cause of your desirelessness, is not present. So that this desirelessness is really causeless and it is you who are attributing causes to it*".[18] It is thus a process of maturity during which, at a certain moment of enlightenment, you will have a glimpse, a "scent of reality" that gives you orientation: "*The scent lures you and gives you a fore-taste of reality* […]."[19] It is a fore-feeling of a superior, pure, undefinable state of consciousness, different from "the ego in objects", and in unity with the absolute, eternal, undefinable, and pure reality beyond the surrounding objects and past events. The ego becomes "more transparent" and thus "*the energy that was fixed by the ego in objects of dispersion is transferred to orientation*".[20] Suffering plays an important role in this self-inquiry. When feeling a lack of fulfillment, suffering may produce "*the dynamism to explore more deeply […] Of course these difficulties lift you out of a kind of complacency, a habitual way of living. They wake you up to interrogate, to inquire, to explore, to question suffering itself*".[21]

From the very beginning of *Casa Albă,* the character wakes up with a fore-feeling that something strange is going to happen to her: "*When I woke up, something stranger to me woke up together with me. Something that I could not define in what it consisted of, how it came, and where it was. It was diffuse in all my body. I tried to understand what I felt, but I could not clasp anything. Everything was slipping, melting devoid of consistency, without reducing nevertheless its intensity. It was intolerable. Sad like a funeral song, frightening, viscous, lacking air and sense*".[22] From this moment on she faces the "tremendous ardor" (Klein) brought about by her fore-feeling. She keeps relating her feelings to objects or events (residues) from her life, which could have caused it. It was the fore-feeling of something terrible and unavoidable that would happen to her: "*I felt as if caught into a net woven of happenings that had been and would be, and in which, even if I played the main part, I did not*

[17] Jean Klein, *The Ease of Being,* Durham, NC: The Acorn Press, 1984, p. IX.
[18] Ibidem, p. X.
[19] Ibidem.
[20] Ibidem.
[21] Ibidem.
[22] Henriette Yvonne Stahl, *op. cit.*, p. 82.

have any power. My part was already decided. I would play it whatever it was, with no previous recollection. Memory was only for each moment of the present. That is all. What was coming was an abyss, but the vivid fore-feeling was watching and made me understand by its evident poignancy, that human mind, even if acuteness itself, cannot understand everything […] Not being able to pervade my deep thoughts, my anguish grew even more intense".[23] It was a personal, solitary experience cut from communication with other people, be they family or friends. Her diffuse and contrary feelings troubled not only her state of mind but also had biological effects that she was studying with great attention. She could not understand yet her desire to fill the void of her soul. Nevertheless, from time to time, she began to have moments of exaltation and lack of desire to understand what was happening to her. Those moments were brief because she was still aware of them: "*In the moment of that exaltation, I escaped fear, panic and I understood how, in order to free oneself from a thought, there is but one way: that of a exaltation, challenge, escape into something more violent, more elevated*".[24] Step by step she was approaching the climax of her extraordinary quest, even if "its meaning was floating by my side without touching anything and without being able to comprehend it". All she knew as certainty was that it was God's will to prepare her for the great discovery, since "*the soul comprises a miracle that can overturn and solve any value*". [25] Despite her fore-feelings of terrible happenings, she decides to follow her friends who were making a tour to Sovata, as a necessary step to the ultimate moment of her quest, which had to coincide with the awakening of her true, liberated soul. She has several moments of awareness and she has a sense of the unity, harmony and incomprehensibility of the Being, beyond good and evil, but nevertheless containing them. She leaves for Sovata with the feeling of a last journey made to meet great pain and death, as a marionette pulled by invisible strings. Even the actual way to Sovata is difficult and painstaking, having no direct means of transportation. She decides to take a train to Sighişoara and from there a bus to Sovata. There was no bus taking her to Sovata so that, against her fear, she accepts to go by a private car to Târgu Mureş, where she could most probably find a bus to Sovata. On the way to Târgu Mureş a terrible accident occurs. From that moment on she lives an appalling experience at the border of life and death. Taken by an ambulance, she arrives at a small white house, a hospital in Târgu Mureş, where her severe wounds are treated during several days of agony. Nevertheless, the almost insupportable pain and the imminence of death, make her quest more profound, more efficient. She experiences a great relief, peace and freedom. Liberated from the connections with objects and events, the tremendous energy of her ego bursts free in a moment of enlightenment and bliss: "*I woke up at night. There was a transparent light in my thoughts, such a soft light that everything seemed to take its flight. I did not dare to delineate anything, to descend into details, but it seemed to me that in that moment I was promised wholeness. This "wholeness" did not comprise any expectation, not even the one of recovery, but exaltation, exaltation maintained on a high and pure line. God…God…"*[26] She thus attained supreme happiness and certainty, knowing that she was living in communion with the

[23] Ibidem, p. 83.
[24] Ibidem.
[25] Ibidem.
[26] Ibidem, p. 124.

supreme Being, that is with God, the unique power and intelligence in its infinite manifestations.

This fictional inquiry of the self is more dramatic and painful than the author's actual experiences described in her interview. Stahl had the inner resorts to attain self-awareness through meditation, without searching to fill the "lack" in her soul and to transform the dispersion of her thoughts into a well-directed inquiry by travelling to remote places. Her first experience gave her "*the absolute certitude that, beyond the ordinary daily life, there is another dimension open toward a sacred meaning that was the very foundation of life, the power of life, and that life was not a chaos where man is irremediably thrown …*"[27]

Henriette Yvonne Stahl offers in her short story *Casa Albă* a synthesis of her philosophical understanding of existence and human psychology. It thus becomes a key to further readings of her subsequent works and represents the outcome of a turning point in the development of her personality and creativeness.

Selective Bibliography

Marian Victor Buciu, "Proza Henriettei Yvonne Stahl", *România Literară,* 7 (22-28.02.2008). http://www.romlit.ro/proza_henriettei_yvonne_stahl

Bianca Burţă-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, Bucureşti: Cartea Românească, 2011.

Alan Brien, "Tourist Angst", in *Spectator* (31 July 1959): 133.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent,* 2nd Edition, Bucureşti: Minerva, 1982, p. 742.

Mihaela Cristea, *Despre realitatea iluziei: de vorba cu Henriette Yvonne Stahl*, Bucureşti: Minerva, 1996.

Cella Delavrancea, "H.-Y. Stahl", in *Dintr-un secol de viaţă* (First Edition, Cella Delavrancea, *Scrieri*, 1982) ed. Valeriu Râpeanu, Bucureşti: Editura Eminescu, 1987, pp. 540-541.

Mircea Eliade, Ioan P. Culianu, *Dicţionar al religiilor* (1993), 2nd Edition, trans. from French Cezar Baltag, Bucureşti: Humanitas, 1996.

Paul Fussell, *Abroad: British Literary Traveling between the Wars,* Oxford: Oxford University Press, 1982.

Rom Harré, "Indian Philosophy in the Second Millennium", in *One Thousand Years of Philosophy. From Rāmānuja to Wittgenstein,* Malden, Mass.; Oxford, UK: Blackwell, 2000, pp. 56-76.

Milena Ivanovic, *Cultural Tourism,* Claremont, South Africa: Juta & Company Ltd., 2008.

Caren Kaplan, *Question of Travel. Postmodern Discourse of Displacement,* Durham and London: Duke University Press, 1996.

Jean Klein, *The Ease of Being,* Durham, NC: The Acorn Press, 1984.

Jean Klein, *Transmission of Flame,* Guernsey, CI: Third Millennium Publications, 1990.

Jean Klein, *Fii ceea ce eşti,* trans. Viorica D. Ciobagiu, Bucureşti: Herald, 2003.

Jean Klein, *Cine sunt eu? Căutarea sacră,* Trans. Paraschiva Barza, Bucureşti: Herald, 2012.

[27] Mihaela Cristea, *op. cit.*, p. 267.

Clara Mărgineanu,"Henriette Yvonne Stahl: 'Puterea fără iertare a senzualității'", in *Jurnalul Național,* 17 Aug. 2012, http://jurnalul.ro/cultura/carte/henriette-yvonne-stahl-puterea-fara-iertare-a-senzualitatii-621382.html

Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra,* Trans. Thomas Common, London: Wordsworth Classics of World Literature, 1997.

Marian Popa, *Dicționarul de literatură română contemporană*, Bucureşti: Albatros, 1977.

Aurel Sasu, *Dicționarul biografic al literaturii române,* Piteşti: Paralela 45, 2006, pp. 596-597.

Henriette Yvonne Stahl, "Casa alba", in *Revista Fundațiilor Regale. Revistă lunară de literatură, artă şi cultură generală,* Bucureşti, VII. 10 (October 1940): 82-124.

Webster's New Encyclopedic Dictionary, Cologne, Germany: Könemann, 1994.

INTERMEDIARY SPACES IN FANTASY LITERATURE

Marius CONKAN, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Starting in the 60-70ies, British and American researchers have initiated a pertinent discourse that will legitimate and define fantasy literature. On the one hand, fantasy fictions were interpreted by using methods applied in the study of mainstream literature (especially realist one). On the other hand, some attempts where made to describe functions and the imaginary of such narratives about other worlds. As fantasy literature was percieved to be rather at the edge of the literary canon, efforts to legitimize its object have overshadowed and prevailed over interpretations and autonomy claims. Recent studies have focused on the dimensions of the imaginary and narratological features, in the attempt to offer a proper theoretical framework for the interpretation of fantasy fictions. Romanian reseachers have not yet overcome the limits imposed by aesthetic criterias, hence, the current study investigates functions of intermediary spaces, crossing points that bind the primary world to the „secondary world" (Tolkien) in portal-quest fantasy fictions.

Keywords: fantasy literature, magical thinking, portal, space-in-between, heterotopia.

Pretutindeni întâlnim portaluri. Fie că vorbim despre căile de acces într-o instituție (laică sau religioasă), despre holurile care ne conduc spre securitatea odăii noastre de somn sau despre mediile virtuale care transformă lumea în care trăim într-o dimensiune imaginată-şi-reală, portalurile fragmentează continuitatea spațiului cotidian, adăugând acestuia noi orizonturi constructive (ori, din contră, negative, dacă ne gândim la portalul închisorii sau la cel al ospiciului). Până şi cărțile pe care le citim sau filmele la care ne uităm pasionați sunt nişte portaluri metaforice care ne leagă spațiul psihic de versiunile imaginare ale ceea ce, din considerente empirice, numim realitate.

Nu încape, astfel, îndoială că portalul (abstract sau material) structurează existența umană, întrucât „din antichitatea egipteană şi mitologia greacă, la romanul medieval şi drama shakespereană, până la literatura *high fantasy* şi la realismul magic postmodern al secolului al-XX-lea, noțiunea de a accesa un spațiu situat dincolo de mundan a capturat imaginația."[1] Relația dintre spațiul cunoscut/perceput senzorial şi lumile de dincolo este, însă, mult mai complexă şi a depins în mare măsură de modul în care au fost receptate imaginarul şi imaginația în raport cu *mainstream*-ul cultural. Mai precis, deschiderea spre celelalte lumi a fost condiționată de acceptarea sau contestarea gândirii magice sub cupola ideologiei creştine. În Renaştere asistăm pe de o parte la reemergența materialului ocult al antichității târzii, la revalorizarea gândirii magice şi la resemantizarea mitologiei păgâne, iar pe de altă parte la o

[1] Lori M. Campbell, *Portals of Power*, Jefferson, McFarland & Company, 2010, p. 5: „From ancient Egyptian and Greek mythology to medieval romance and Shakespearean drama to twentieth-century high fantasy and postmodern magical realism, the notion of accessing a space beyond the everyday has captured the imagination."

cenzură drastică a imaginarului, girată de instituția creştină.[2] Aşa încât, imaginația ca portal spre spațiile alternative (ataşate unei dimensiuni magice) a fost vehement contestată de pe poziții dogmatice. *Visul unei nopți de vară*, de William Shakespeare, surprinde, spre exemplu, asemenea atitudini contrare față de imaginație, care este pe rând conotată pozitiv şi negativ. Visul, ca pecete a imaginației şi ca portal spre lumea spiritelor guvernată de Oberon şi Titania, este instrumentul prin care personajele descoperă şi ating esența erosului. În schimb, Tezeu denunță imaginația ca manifestare a nebuniei şi a imaterialității, însă tot el, printr-un act întemeietor, transformă Atena într-un spațiu profund erotic, care împleteşte, în consens cu viziunea premodernă despre suflet, rațiunea şi pasiunea, intelectul şi viața.[3] Cenzura gândirii magice, fortificată în secolul baroc de biserica protestantă şi catolică, a fost continuată în secolul al XVIII-lea sub semnul unui radicalism de altă natură: raționalismul iluminist.

> „Revenirea la suprafață a materialului magic va avea loc în romantism, pe bună dreptate numit o «renaştere a Renaşterii». [...] Totuşi, în comparație cu epocile anterioare, imaginația ocultă suferă o mutație esențială. Din cauza noii poziții ocupate de rațiune în istoria mentalității europene, fantasticul este tot mai puțin perceput în termeni metafizici (ca manifestare a unei realități transcendente) şi tot mai mult în termeni psihologici (ca materializare a unor obsesii inconştiente).”[4]

Gândirea magică s-a aflat mereu între paradigme, fapt care dezvăluie caracterul ei tranzitoriu. Ea a străbătut diferite spații dogmatice, pentru a imploda constant în punctele de criză ale acestora. Modul în care funcționează portalul este, astfel, adecvat pentru înțelegerea gândirii magice. Ea a revenit continuu sub diverse forme, tranzitând invizibil spațiile de cenzură şi catalizând percepția de sine a individului şi legătura lui cu alteritatea. De aceea, gândirea magică, situată la frontiera dintre rațiune şi imaginație, dintre hegemonia canonică şi destabilizarea ei, este ea însăşi un portal cu deschidere spre lumile de dincolo (metafizice sau psihologizate). Corin Braga punctează, fără să-l numească neapărat, caracterul tranzitoriu al gândirii magice, care în Renaştere a fost un portal către lumea ocultă a spiritelor, iar în romantism s-a preschimbat într-o cale de accces spre abisalitatea umană:

> „Transcendența religioasă tinde să fie înlocuită de interioritatea psihologică, iar mistica lasă treptat loc esteticii. Acest sistem de mutații, de la rațiune la irațional, de la obiectiv la subiectiv, de la exterior la interior face ca romantismul să resimtă emergența materialului ocult ca o lentă înălțare la suprafață a continentului scufundat al inconştientului. Tipologia personajelor romantice (dublul, femeia «meduzeică», monstrul, titanul, geniul) exprimă revenirea din adîncuri a unor complexe autonome ale inconştientului colectiv.”[5]

În romantism regăsim, aşadar, primele tentative de rafinare literară a ideii de portal, care poate fi proiectată metaforic în mutațiile culturale suferite de gândirea magică. Un

[2] Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Dacia, 2007, pp. 149-150.
[3] Jan H. Blits, *The soul of Athens*, Lanham, Lexington Books, 2003.
[4] Corin Braga, *op. cit*., p. 149.
[5] *Ibidem*, p. 150.

exemplu ilustrativ este cel al dublului romantic (eteral şi concret),[6] care este un portal către teritoriul inconştient al personajelor supuse unui scenariu de autocunoaştere. În romantism are loc, de asemenea, valorizarea accentuată a basmului (popular şi cult), care este tot o formă de reîntoarcere a gândirii magice, de investigație a inconştientului individual şi colectiv, şi care constituie una din matricile literaturii *fantasy*, scrise în secolul al XX-lea. Născută ca o contra-reacție la realismul secolului al XIX-lea, care a pus capăt vizionarismului şi evazionismului de factură romantică, literatura *fantasy* a revitalizat, poate cel mai pregnant, gândirea magică sedimentată de-a lungul istoriei culturale. Aşa încât, ea reciclează atât miturile clasice şi imaginarul ocult al Renaşterii, cât şi tematica basmului şi caracterul vizionar al imaginației romantice. Odată cu literatura *fantasy*, lumile alternative, care orbitează la frontiera realității concrete, capătă consistență imaginară şi ideatică. Lumea de aici şi cea de dincolo, lumea primară şi cea secundară există şi sunt delimitate prin fontiere precise, camuflate sub forma portalului. Vreme de secole gândirea magică a fost un portal metaforic care a subminat spațiile dogmatice (creştine şi raționaliste), având deschidere către cosmosul nevăzut şi mistică. Ea a intervenit de fiecare dată ca să atenueze criza de imaginar şi să restabilească echilibrul lumii, deteriorat de supremația şi densitatea uriaşă a gândirii raționale. De aceea, în literatura *fantasy*, portalul materializează tocmai gândirea magică, subtil inserată ca loc de trecere dinspre o lume înregimentată canonic spre una a fanteziei. Numai personajele care au o astfel de gândire magică pot vedea dincolo de suprafața concretă a unui şifonier sau a unui tablou şi îşi pot accesa interioritatea abisală care alcătuieşte lumea cealaltă, universul situat deopotrivă înafara şi înlăuntrul lor.

Cenzura gândirii magice şi, implicit, a imaginației corespunde, în cazul literaturii *fantasy*, unei marginalizări în raport cu literatura canonică. Alungate la marginea sistemului de valori estetice şi culpabilizate ca simplă literatură pentru copii, cu caracter moralizator, ficțiunile *fantasy* problematizează în mod productiv această margine care devine, pe rând, frontieră, portal şi instrument de plasare a cititorului într-o lume cu legi diferite şi chiar opuse de cele ale realității. Cu alte cuvinte, marginea pe care literatura *fantasy* a orbitat în jurul centralității estetice (corespunzând aşa-numitei literaturi înalte) a fost sublimată tematic şi ideatic prin felul în care ficțiunile *fantasy* construiesc lumi alternative, situate dincolo de marginea realității, de ceea ce este acceptat şi validat ca posibil. Cercetătorii consecvenți ai literaturii *fantasy*, în tentativa lor de a o justifica şi defini, au popularizat tocmai formele diverse ale marginii/frontierei imaginare şi culturale proiectate în şi asupra acestui tip de literatură. Începând cu anii '70, în spațiul britanic şi american a fost practicat, astfel, un discurs pertinent de legitimare şi definire a literaturii *fantasy*. C. N. Manlove (1975), W. R. Irwin (1976), Brian Attebery (1980) şi Kathryn Hume (1984) au analizat ficțiunile *fantasy* raportându-le la *mainstream*-ul literaturii (îndeosebi realiste) şi au încercat să circumscrie funcțiile şi imaginarul acestui gen de ficțiuni despre lumile celelalte. Brian Attebery şi Kathryn Hume, de exemplu, definesc ficțiunea *fantasy* ca „o violare a ceea ce autorul crede în mod clar a fi legea naturală,"[7] respectiv ca „o îndepărtare de limitele a ceea ce este în mod

[6] *Ibidem*, p. 150.
[7] Brian Attebery, *The Fantasy Tadition in American Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p.2: „Any narrative which includes as a significant part of its make-up some violation of what the author clearly believes to be natural law – that is fantasy."

obişnuit acceptat ca real şi normal."[8] Alţi teoreticieni găsesc în categoria imposibilului (deşi vagă şi suficient de abstractă) trăsătura definitorie a literaturii *fantasy*.[9] Fireşte că analiza şi argumentele acestor cercetători sunt mult mai minuţioase, de aceea m-am aplecat doar asupra elementelor care pot fi ataşate conceptului de portal. Astfel, frontiera constituie metafora-cheie care stă la baza acestor tentative teoretice de a defini literatura *fantasy*. Legea naturală şi violarea ei, îndepărtarea de ceea ce este real şi normal, imposibil *versus* posibil sunt concepte care marchează ideea de graniţă între realitatea (incomplet justificată) şi lumea alternativă (ireală). Operând cu asemenea termeni dihotomici şi privind realul, normalul şi posibilul ca stări de fapt incontestabile, cărora li se opune imaginarul (imposibil, supranatural) al ficţiunilor *fantasy*, astfel de teorii riscă să fie prea tehnice şi să îşi dinamiteze obiectul cercetării. Dincolo de contra-argumentele care pot fi aduse acestor modalităţi de abordare a literaturii *fantasy*, conceptul de portal a însoţit invizibil (chiar dacă nu a fost aproape deloc integrat teoretic) ideea că lumile alternative gravitează la frontierele cu realitatea, inversând şi subminând legile acesteia.

Legitimarea literaturii *fantasy*, considerată marginală din punct de vedere canonic, a prevalat însă în faţa interpretării şi autonomizării obiectului în sine. De aceea, studiile relativ recente radiografiază mai degrabă dimensiunile imaginare şi naratologice ale ficţiunilor *fantasy*, în tentativa de a alcătui un fundament teoretic, care poate facilita interpretarea constructivă (iar nu legitimatoare) a acestui gen de literatură. Morfologia lumilor alternative, revizitarea funcţiilor imaginaţiei, construcţia spaţiului şi a timpului, relaţia dintre cititor şi lumea alternativă (şi implicaţiile psiho-sociale ale acesteia) – sunt chestiuni care necesită o investigaţie relevantă, putând furniza un aparat teoretic care să lămurească apetenţa omului actual pentru lumile *fantasy* (deopotrivă literare şi virtuale) şi să dezvăluie noi modalităţi de interpretare a acestui gen de literatură.

Două sunt cercetătoarele care, în cărţile lor recente, au pus degetul pe rana deschisă a discursului teoretic despre literatura *fantasy*, evitând să îl mai legitimeze în vreun fel şi lărgindu-i evantaiul conceptual (care s-a îngustat în ultimele decenii): este vorba de Farah Mendlesohn şi Lori M. Campbell. În *Rhetorics of Fantasy* (2008), respectiv *Portals of Power* (2010), noţiunea de portal este analizată în detaliu şi, golită de caracterul ei considerat până atunci convenţional, ea capătă semnificaţii care stau la baza înţelegerii mai puţin epidermice a literaturii *fantasy*. Acestor două cărţi li se adaugă *Theorising the Fantastic* (1996), în care Lucie Armitt trasează o hartă a teoriilor (structuraliste şi psihanalitice) care pun în lumină conceptele de *fantasy* şi fantastic (precum şi alte concepte complementare acestora). Deşi demersul lui Armitt este folositor în virtutea viziunilor paradigmatice pe care le reflectă (şi care până la *Theorising the Fantastic* n-au fost frecventate într-o astfel de manieră erudită), pentru noţiunea de portal sunt lămuritoare mai ales speculaţiile din jurul frontierei simbolice, pe care ficţiunea *fantasy* o proiectează şi o conţine.

[8] Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis*, New York, Methuen, 1984, p. xii: „By fantasy I mean the deliberate departure from the limits of what is usually accepted as real and normal."
[9] Vezi C. N. Manlove, *Modern Fantasy: Five Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, sau Gary K. Wolfe, *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy*, New York, Greenwood Press, 1986, pp. 38-40.

Primul studiu, însă, care inventariază şi analizează succint funcţiile portalului şi a agenţilor magici este „The Secondary Worlds of High Fantasy”[10] (1982), semnat de Kenneth J. Zahorski şi Robert H. Boyer. Pornind de la eseul lui J. R. R. Tolkien, „On Fairy Stories”, care conţine prima terminologie de referinţă asupra literaturii *fantasy* şi care operează, pentru întâia oară, cu o serie de mutaţii dintre lumea primară spre cea secundară (şi viceversa), cei doi autori împart lumile secundare în trei categorii: lumi care nu sunt tangente cu lumea primară, lumi primare suprapuse peste lumile secundare care pot fi accesate prin intermediul unor portaluri şi lumi secundare în interiorul altor lumi. Pentru discuţia despre portal, importantă este cea de-a doua categorie (în care se încadrează, spre exemplu, Wonderland şi Narnia), întrucât Zahorski şi Boyer lansează prima încercare, chiar dacă limitată, de analiză a portalului:

> „Unul dintre aspectele fascinante ale relaţiei dintre lumea primară şi cea secundară sunt natura şi varietatea portalurilor şi ale agenţilor cu rol de portal, prin care personajele trec prin şi dinspre o lume. […] Sistemul nostru, larg şi flexibil, conţine următoarele categorii: (1) portaluri convenţionale; (2) agenţi magici şi supranaturali; (3) lumi ale umbrelor de tip platonic; şi (4) portaluri ştiinţifice şi pseudoştiinţifice.”[11]

În viziunea celor doi autori, spaţiile care fac legătura între lumea primară şi cea secundară sunt simple portaluri convenţionale, de aceea sunt de acord cu Lori M. Campbell care consideră că „aceste clasificări dispersează convenţia standard în tipuri care mai degrabă se referă la lumile pe care asemenea porţi le deschid, decât la portaluri şi la capacitatea lor simbolică.”[12] În câteva studii recente, însă, conceptul de portal este mai limpede aplicat teoretic şi constituie un obiect hermeneutic în sine. Farah Mendlesohn îi ataşează chiar un tip de ficţiune *fantasy*, cea *portal-quest* care, alături de alte trei categorii (ficţiunile imersivă, intrusivă şi liminală) survolează întregul domeniu al literaturii *fantasy*. Deşi, în ton cu Zahorski şi Boyer, Farah Medlesohn defineşte în mod simplificat ficţiunea *fantasy* de tip portal ca o lume fantastică accesată printr-un loc de trecere,[13] noutatea studiului său constă în relevarea funcţiei metamorfice a spaţiului intermediar:

> „Cel mai relevant este faptul că ficţiunea *fantasy* de tip portal permite şi se bazează atât pe protagonist, cât şi pe cititor în dobândirea de experienţă [...] Ficţiunile de tip portal ne conduc gradual până la punctul în care protagonistul îşi cunoaşte suficient lumea cât să o poată schimba [...] Când ne gândim la ficţiunile de tip portal, presupunem că portalul este dinspre lumea noastră spre fantastic, dar ficţiunea de tip portal se referă la pătrundere, tranziţie şi negociere.”[14]

[10] Keneth J Zahorski şi Robert H. Boyer, „The Secondary Worlds of High Fantasy”, în Roger C. Schlobin (ed.), *The Aestetics of Fantasy Literature and Art*, Brighton, The Havester Press, 1982, pp. 56-81.
[11] *Ibidem*, p. 64.
[12] Lorim M. Campbell, *op. cit.*, p.2: „these classifications simply break down the standard convention into types that more often reference the worlds these gateways open into, rather than the portals themselves or their symbolic capacity.”
[13] Farah Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown, Wesleyan University Press, 2008, p. xix.
[14] *Ibidem*, p. xix.

Portalul declanşează, astfel, o serie de călătorii simbolice care conduc atât la cunoaşterea de sine a personajelor, cât şi la transformarea lumii în care acestea trăiesc. Spațiul alternativ spre care portalul se deschide problematizează, chiar dacă la un nivel metaforic, anxietățile lumii primare. Tranzitarea spațiului alternativ restructurează dimensiunea internă a personajelor, iar consecințele acestei transformări se reflectă şi asupra lumii primare, pe care personajele o părăsesc şi la care se reîntorc permanent. Farah Mendlesohn conferă, aşadar, portalului mai mult decât o funcție decorativă (performată ca strategie a narațiunii *fantasy*), însă demersul său este considerat insuficient pentru depistarea complexității simbolice a noțiunii de portal[15] (şi chiar pentru justificarea ei conceptuală). În schimb, Lori M. Campbell, în *Portals of Power*, aprofundează capacitatea metamorfică a portalului care nu este gândit doar ca punct de frontieră între lumi, ci îi este relevată puterea simbolică de „a iniția un proces de transformare pe numeroase planuri – social, psihologic, politic şi spiritual."[16] Definiția pe care Campbell o oferă portalului este, în acest sens, concludentă: „toate acele ființe vii, locuri, obiecte magice care acționează ca agent pentru protagonişti, permițându-le acestora să călătorească între lumi şi/sau să aibă acces la înalte planuri ale conştiinței."[17] Deşi perspectiva teoretică a lui Campbell sparge înțelegerea standard a portalului şi pune într-o nouă lumină modul în care impactul cu lumile alternative are consecințe în lumea reală, insistența asupra agenților magici (*porters*) lasă într-o zonă de penumbră ideea de spațiu intermediar. Fiind întâi de toate o narațiune a spațiului (şi nu a timpului), ficțiunea *fantasy* dezvăluie forme inedite de raportare a omului la spațialitate. Astfel, investigarea locului de trecere spre lumea alternativă poate adăuga noi semnificații portalurilor prin care pătrundem zilnic în spații familiare sau necunoscute, ascensionale sau claustrante, benefice sau, din contră, negative.

O altă modalitate de cercetare a portalului vine pe filiera conceptului de heterotopie a lui Michel Foucault.[18] În studiul „Avatarii spațiului fantastic"[19] am demonstrat că cele şase principii hetrotopice stipulate de Foucault sunt aplicabile ficțiunilor *fantasy* care, spre deosebire de heterotopiile amplasate în interiorul societății (cimitirul, cinematograful şi chiar închisoarea), construiesc heterotopii imaginare care neutralizează/inversează ordinea şi natura realului. Al cincilea principiu este bazat pe ideea că „heterotopiile presupun întotdeauna un sistem de închidere şi deschidere care în acelaşi timp le izolează şi le face penetrabile"[20] ; totodată, pentru a intra într-o heterotopie, „eşti fie constrâns, ca în cazul cazărmii şi al închisorii, fie trebuie să te supui unor rituri şi unor purificări."[21] Portalul este, aşadar, parte integrantă în definirea heterotopiei (care, în termenii lui E. W. Soja, este un spațiu real şi imaginat[22]), de aceea locurile de trecere (şifonierul, scorbura, tabloul) spre lumile secundare din literatura *fantasy* au, mai ales, o importanță culturală, pe lângă funcționalitatea lor în cadrul narațiunii. Sistemul de închidere şi deschidere al spațiului alternativ, heterotopic, este

[15] Lori M. Campbell, *op. cit*., p. 3.
[16] *Ibidem*, p. 6: „to initiate a process of transformation on numerous levels – social, psychological, political, and spiritual."
[17] *Ibidem*, p. 6: „all those living beings, places, and magical objects that act as agents for a hero(ine) to travel between worlds and/or to access higher planes of consciousness."
[18] Michel Foucault, „Of Other Spaces", traducere de Bogdan Ghiu, variantă electronică a textului.
[19] Marius Conkan, „Avatarii spațiului fantastic", în revista *Steaua*, nr. 9-10/2012.
[20] Michel Foucault, *op. cit.*
[21] *Ibidem.*
[22] Edward W. Soja, *Thirdspace*, Cambridge, Blackwell, p. 56.

conținut de această imagine a portalului care face trecerea dinspre o gândire strict rațională spre una magică. Ficțiunea *fantasy* reflectă granițele dintre sine şi non-sine, dintre conştiință şi inconştient, dintre înăuntru şi înafară,[23] iar portalul este cusătura acestor granițe, punctul de coliziune a contradicțiilor care se cer soluționate. Prin intermediul lui, personajele pătrund într-un teritoriu heterotopic necunoscut, care le regizează spaimele inconştiente şi conflictul identitar, urmat întotdeauna de o resurecție (cum se întâmplă în *Cronicile din Narnia*, de C. S. Lewis, în *Stăpânul inelelor*, de J. R. R. Tolkien, sau în *Harry Potter*, de J. K. Rowling). Zahorski şi Boyer ne atenționează asupra faptului că portalul nu deschide doar lumi secundare pozitive, ci şi spații demonice, distopice.[24] Un asemenea caz întâlnim în *Alice's Adventures in Wonderland*, unde protagonista pătrunde printr-o scorbură de iepure în Wonderland, un spațiu aflat sub auspiciul schizofreniei ca Anima Mundi. Portalul este aici nu doar o graniță între lumi, ci zona care generează straturile de adâncime ale teritoriului distopic, unde pierderea de sine a lui Alice atinge climaxul în urma metamorfozelor halucinante ale spațiului (materializat schizofrenic în personajele care-l populează).

Conceptul de portal a străbătut invizibil sau concret, ca un fir roşu neîntrerupt, modalitățile prin care omul a experimentat forme de cunoaştere diferite de cele canonice. Gândirea magică, imaginația, căile spre inconştient, granița imaginară dintre identitate şi alteritate, frontiera dintre spații cu naturi contrare – toate acestea sunt nişte portaluri care au marcat înțelegerea lumii şi pun în scenă tentația omului de a (se) căuta dincolo de limita privirii lui.

Bibliografie

Armitt, Lucie, *Theorising the Fantastic*, London, Arnold, 1996.
Attebery, Brian, *The Fantasy Tadition in American Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Dacia, 2007
Campbell, Lori M., *Portals of Power*, Jefferson, McFarland & Company, 2010.
Foucault, Michel, „Of Other Spaces", traducere de Bogdan Ghiu, variantă electronică a textului.
Hume, Kathryn, *Fantasy and Mimesis*, New York, Methuen, 1984.
Mendlesohn, Farah, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown, Wesleyan University Press, 2008.
Wolfe, Gary K., *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy*, New York, Greenwood Press, 1986.
Zahorski, Keneth J., şi Boyer, Robert H., „The Secondary Worlds of High Fantasy," în Roger C. Schlobin (ed.), *The Aestetics of Fantasy Literature and Art*, Brighton, The Havester Press, 1982.

[23] Lucie Armitt, *Theorising the Fantastic*, London, Arnold, 1996, p. 53.
[24] Keneth J Zahorski şi Robert H. Boyer, *op. cit.*, p. 65.

THE CONCEPT OF IMPERSONALISATION IN GUSTAVE FLAUBERT'S CORRESPONDENCE

Emilia-Ioana VAIDA, Assistant, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The impersonalisation represents one of the key concepts of poietics. In Flaubert's Correspondence, a true poietic document, the impersonalisation is a concept to be found in many letters, as the writers begins to detach from himself. This conscious and voluntary approach aims at the creation of a work that does not carry any mark of its author's personality.

Keywords: impersonalisation, poietics, impersonality, isolation, anonymousness

L'impersonnalisation représente un des concepts clés de la poïétique qui nous aident à mieux comprendre la relation entre l'auteur et l'œuvre qu'il est en train d'écrire. L' « impersonnalisation créatrice » peut contrôler

> mişcarea de du-te-vino dintre instanţa auctorială care instituie textul-operă şi textul-operă însuşi, mişcarea prin care cei doi termeni se modifică reciproc pe măsură ce textul-operă (spunerea despre facere) se săvârşeşte, mişcare ciclică ce ar putea fi transcrisă astfel:
>
> facere poietică
> ( ) ( )
> text-operă poetică[1].

Dans la *Correspondance* de Flaubert, l'impersonnalisation est un concept qu'on retrouve dans beaucoup de lettres, car l'écrivain commence à se voir non plus comme sujet, mais comme objet dans le processus de la création[2]. Flaubert comprend que l'auteur ne doit rien laisser voir de son moi biographique, ce qui représente sa grande contribution à la cristallisation de cette nouvelle science du faire scriptural qu'est la poïétique.

La mission de l'écrivain est, selon Flaubert, celle d'exprimer, par le Beau, l'Univers :

> Je regarde comme très secondaire le détail technique, le renseignement local, enfin le côté historique et exact des choses. Je recherche par-dessus tout, *la Beauté*, dont mes compagnons sont médiocrement en quête. Je les vois insensibles, quand je suis ravagé d'admiration ou d'horreur. Des phrases me font pâmer qui leur paraissent fort ordinaires. Goncourt, par exemple, est très heureux

[1] I. Mavrodin, *Poietică şi poetică*, 1982, pp. 76-77: « le mouvement de va-et-vient entre l'instance auctoriale qui institue le texte-œuvre et le texte-œuvre même, mouvement par lequel les deux termes se modifient réciproquement à mesure que le texte-œuvre (le dire sur le faire) s'accomplit, mouvement cyclique qui pourrait être transcrit ainsi :

le faire poïétique
( ) ( )
texte-œuvre poétique » (traduction personnelle).

[2] *Id.*, p. 77.

> quand il a saisi dans la rue un mot qu'il peut coller dans un livre. - Et moi très satisfait quand j'ai écrit une page sans assonances ni répétitions[3].

Le résultat de ce travail minutieux serait le vrai Art, dont la qualité et le but est de « faire rêver » :

> Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de *faire rêver*. Aussi les très belles œuvres ont ce caractère. Elles sont sereines d'aspect et incompréhensibles. Quant au procédé, elles sont immobiles comme des falaises, houleuses comme l'Océan, pleines de frondaisons, de verdures et de murmures comme des bois, tristes comme le désert, bleues comme le ciel »[4].

Pour créer « l'illusion » (« La première qualité de l'Art et son but est *l'illusion*. L'émotion, laquelle s'obtient souvent par certains sacrifices de détails poétiques, est une tout autre chose et d'un ordre inférieur »[5]), l'écrivain doit faire disparaître ses sentiments, ses opinions et ses pensées, la capacité de résumer l'humanité n'appartenant qu'aux plus grands maîtres:

> Il y a deux classes de poètes. Les plus grands, les rares, les vrais maîtres résument l'humanité, sans se préoccuper ni d'eux-mêmes, ni de leurs propres passions, mettant au rebut leur personnalité pour s'absorber dans celle des autres, ils reproduisent l'Univers, qui se reflète dans leurs œuvres, étincelant, varié, multiple, comme un ciel entier qui se mire dans la mer avec toutes ses étoiles et tout son azur[6].

Flaubert est parmi les premiers à manifester ce qu'Irina Mavrodin appelle «conştiinţa artistică hiperlucidă a scriitorului modern »[7]. Il s'agit ici non seulement d'un changement majeur au niveau des formes littéraires, mais surtout d'une révolution dans la manière de concevoir la littérature. Ainsi, le faire (le poiein) devient plus important que l'objet fini. Il devient une expérience concrète et tout à fait personnelle de l'écrivain qui ne reflète plus la réalité dans son œuvre, mais essaie de la recomposer à l'aide de ses propres éléments : « L'Art n'est pas la réalité. Quoi qu'on fasse on est obligé de choisir dans les éléments qu'elle fournit »[8]. Ce qui fait que l'écriture flaubertienne éprouve en chaque mot la consistance du réel.

L'acte d'écrire s'avère très difficile, douloureux même, car le désir d'être impersonnel détermine l'écrivain d'écrire hors de soi-même, et parfois contre sa nature. Le crédo de Flaubert, c'est qu'il ne faut jamais s'écrire, toute présence du moi biographique étant interdite dans ses écrits. Cela parce que toute marque personnelle pourrait altérer l'œuvre : « Je veux

[3] Lettre à George Sand, fin décembre 1875, dans *Flaubert. Correspondance*, tome IV, p. 1000.
[4] Lettre à Louise Colet, 26 août 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 417.
[5] Lettre à Louise Colet, 16 septembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 433.
[6] Lettre à Louise Colet, 22 octobre 1846, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 396.
[7] I. Mavrodin, *Poietică şi poetică*, 1982, p. 35 : « la conscience artistique hyperlucide de l'écrivain moderne » (traduction personnelle).
[8] Lettre à J.-K. Huysmans, 7 ? mars 1879, dans *Flaubert. Correspondance*, tome V, p. 568.

qu'il n'y ait pas dans mon livre un seul mouvement, ni une seule réflexion de l'auteur »[9]. L'Art devient ainsi impersonnel, la littérature devient scientifique, aussi froide que n'importe quelle autre science, car tout dans la création scientifique doit ressembler à la science exacte, impersonnelle par définition : « Qu'est-ce que cela dit tout cela ? qu'est-ce que ça a de beau, de bon, d'utile et, je dirai même, de vrai ? Il faut couper court avec la queue lamartinienne, et faire de l'art impersonnel »[10]. Ou encore :

> Les écumes du cœur ne se répandent pas sur le papier. On n'y verse que de l'encre, et à peine sortie de notre bouche la tristesse criée nous rentre à l'âme par les oreilles et plus ronflante, plus profonde. - On n'y gagne rien (...) - On n'est bien que dans l'Absolu. Tenons-nous-y. Grimpons-y[11].

Lorsque l'écriture devient aussi exacte que la science, et l'impersonnalisation est donc totale, l'écrivain ne peut pas cacher son bonheur : « Quand la littérature arrive à la précision de résultat d'une science exacte, c'est roide »[12]. Et encore :

> L'Art doit s'élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses ! Il est temps de lui donner, par une méthode impitoyable, la précision des sciences physiques ! La difficulté capitale, pour moi, n'en reste pas moins le style, la forme, le Beau indéfinissable *résultant de la conception même* et qui est la splendeur du Vrai, comme disait Platon[13].

Flaubert est sûr que l'avenir de l'art suivra ce chemin et que donc l'art deviendra scientifique :

> Plus il ira, plus l'art sera scientifique, de même que la science deviendra artistique. Tous deux se rejoindront au sommet après s'être séparés à la base. Aucune pensée humaine ne peut prévoir, maintenant, à quels éblouissants soleils psychiques écloreront les œuvres de l'avenir[14].

Et encore : « Est-ce qu'il n'est pas temps de faire entrer la Justice dans l'Art ? L'impartialité de la Peinture atteindrait alors à la Majesté de la Loi, - et à la précision de la Science ? »[15].

Tout comme les sciences naturelles, l'art, y compris l'œuvre littéraire, ne doit rien prouver. Il doit seulement montrer, dire, exister : « La conclusion, la plupart du temps, me semble acte de bêtise. C'est là ce qu'ont de beau les sciences naturelles : elles ne veulent rien prouver »[16]. Et encore : « *L'ineptie consiste à vouloir conclure.* (...) Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame »[17]. L'écrivain associe même cette volonté au mensonge : « Il y aurait un beau livre à faire sur la littérature probante. - Du moment que vous prouvez, vous

[9] Lettre à Louise Colet, 8 février 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 43.
[10] Lettre à Louise Colet, 18 avril 1854, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 555.
[11] Lettre à Louise Colet, 25 novembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 468.
[12] Lettre à Louise Colet, 22 juillet 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, pp. 387-388.
[13] Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 691.
[14] Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 76.
[15] Lettre à George Sand, 10 août 1868, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 786.
[16] Lettre à Louise Colet, 31 mars 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 295.
[17] Lettre à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, pp. 679-680.

mentez »[18]. Selon Flaubert, c'est pour cela qu'il n'y a pas de place dans l'art pour les doctrines : « L'Art ne doit servir de chaire à aucune doctrine sous peine de déchoir ! On fausse toujours la réalité quand on veut l'amener à une conclusion qui n'appartient qu'à Dieu seul »[19]. La grande littérature a toujours su résister à la tentation de conclure :

> La rage de vouloir conclure est une des manies les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l'humanité. Chaque religion, et chaque philosophie, a prétendu avoir Dieu à elle, toiser l'infini et connaître la recette du bonheur. Quel orgueil et quel néant ! je vois, au contraire, que les plus grands génies et les plus grandes œuvres n'ont jamais conclu[20].

Tout au long de sa vie, Flaubert a essayé d'établir une série de normes à respecter par un vrai écrivain. Il s'est toujours efforcé de les respecter et était très content lorsqu'il avait l'occasion de les faire partager à d'autres écrivains en quête de perfection artistique. Par exemple, il a insisté sur l'idée d'exactitude, d'objectivité que doit manifester tout écrivain : « Dans quelque chose d'exact soyons exacts. La violence de la couleur ne s'obtient que par l'exactitude de la couleur même, pénétrée par notre sentiment subjectif »[21]. Plus précisément, il s'agit de « ce coup d'œil médical de la vie, cette vue du vrai enfin, qui est le seul moyen d'arriver à de grands effets d'émotion »[22]. Ainsi faisant, le roman acquerra une dimension scientifique : « Quand est-ce donc que l'on fera de l'histoire comme on doit faire du roman, sans amour ni haine d'aucun des personnages ? Quand est-ce donc qu'on écrira les faits au point de vue *d'une blague supérieure*, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit, d'en haut ? »[23]. Et encore : « Le roman, selon moi, doit être scientifique, c'est-à-dire rester dans les généralités probables »[24]. Le besoin d'impartialité de la part de l'écrivain devient alors impératif :

> Il faut faire de la critique comme on fait de l'histoire naturelle, *avec absence d'idée morale*. Il ne s'agit pas de déclamer sur telle ou telle forme, mais bien d'exposer en quoi elle consiste, comment elle se rattache à une autre et *par quoi* elle vit (l'esthétique attend son Geoffroy Saint-Hilaire, ce grand homme qui a montré la légitimité des monstres). Quand on aura, pendant quelques temps, traité l'âme humaine avec l'impartialité que l'on met dans les sciences physiques à étudier la matière, on aura fait un pas immense[25].

On devrait donc représenter la vie de manière scientifique, ce qui implique une documentation préalable rigoureuse, une harmonie parfaite entre la forme et le fond, une logique qui est propre à la science :

> Je vous demande franchement si cela est ordinaire dans la vie ? Or le roman, qui en est la forme scientifique, doit procéder par généralités et être plus logique que

[18] Lettre à Louise Colet, 27 mars 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 62.
[19] Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 23 octobre 1863, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 352.
[20] Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 23 octobre 1863, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 353.
[21] Lettre à Louis Bouilhet, 4 mai 1851, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 778.
[22] Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 78.
[23] Lettre à Louise Colet, 7 octobre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 168.
[24] Lettre à Flavie Vasse de Saint-Ouen, 27 décembre 1864, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 418.
[25] Lettre à Louise Colet, 12 octobre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, pp. 450-451.

> le hasard des choses. Bref, vous avez voulu donner une fin chrétienne à un livre commencé impartialement. De là les disparates ! [26].

L'œuvre littéraire doit représenter le monde, et non pas l'interpréter : « un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit »[27]. L'écrivain doit seulement avoir la capacité de se détacher de soi-même, pour laisser à l'œuvre la possibilité de se faire : « Il faut se renfermer, et continuer tête baissée dans son œuvre, comme une taupe »[28].

L'impersonnalisation créatrice, c'est donc la liberté totale de l'idée : « Il faut se placer au-dessus de tout, et placer son esprit au-dessus de soi-même, j'entends la liberté de l'idée, dont je déclare impie toute limite »[29]. L'impersonnalisation doit être un acte délibéré et conscient. Certes, il s'agit d'une démarche difficile à réaliser, car ceux qui réussissent à s'identifier avec la substance des choses et à ne pas mettre du soi dans une œuvre, ce sont seulement les véritables artistes : « La passion ne fait pas les vers. - Et plus vous serez personnel, plus vous serez faible. J'ai toujours péché par là, moi ; c'est que je me suis toujours mis dans tout ce que j'ai fait »[30]. L'idéal serait de pouvoir se faire sentir les choses, capacité réservée aux génies :

> *Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est* (comme elle est *toujours*, en elle-même, dans sa généralité, et dégagée de tous ses contingents éphémères). Mais il faut avoir la faculté de *se la faire sentir*. Cette faculté n'est autre que le génie. Voir. - Avoir le modèle devant soi, qui pose. - C'est pourquoi je déteste la poésie *parlée*, la poésie en phrases. - Pour les choses qui n'ont pas de mots, le regard suffit. - Les exhalaisons d'âme, le lyrisme, les descriptions, je veux de tout cela en style. Ailleurs c'est une prostitution, de l'art, et du sentiment même[31].

Pour Flaubert, l'écrivain doit être anonyme, ce qui signifie justement ne pas présenter ses sentiments ou ses pensées dans ce qu'on crée, tout simplement parce que la création artistique s'adresse aux autres : « Ce que vous faites n'est pas pour vous, mais pour les autres. L'Art n'a rien à démêler avec l'artiste. Tant pis s'il n'aime pas le rouge, le vert ou le jaune ; toutes les couleurs sont belles, il s'agit de les peindre »[32].

Flaubert déteste l'implication de la personnalité dans la création littéraire (« tu t'apercevais qu'il n'y avait rien de plus faible que de mettre en art ses sentiments personnels »[33]). C'est pour cela qu'il recommande sans cesse de renoncer à tout ce qui appartient à la personnalité de l'auteur, et de croire à la possibilité de créer de vraies œuvres d'art :

---

[26] Lettre à René de Maricourt, 9 janvier 1867, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 587.
[27] Lettre à George Sand, 5 décembre 1866, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 575.
[28] Lettre à Louise Colet, 22 septembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 437.
[29] Lettre à Louise Colet, 27 mars 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 61.
[30] Lettre à Louise Colet, 6 juillet 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 127.
[31] Lettre à Louise Colet, 6 juillet 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 127.
[32] Lettre à Louise Colet, 26 juillet 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 140.
[33] Lettre à Louise Colet, 27 mars 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 61.

> Suis cet axiome pas à pas, ligne par ligne, qu'il soit toujours inébranlable en ta conviction, en disséquant chaque fibre humaine, et en cherchant chaque synonyme de mot et tu verras ! tu verras ! comme ton horizon s'agrandira, comme ton instrument ronflera, et quelle sérénité t'emplira ! Refoulé à l'horizon, ton cœur l'éclairera du fond, au lieu de t'éblouir sur le premier plan. Toi disséminée en tous, tes personnages vivront, et au lieu d'une éternelle personnalité déclamatoire, qui ne peut même se constituer nettement, faute de détails précis qui lui manquent toujours à cause des travestissements qui la déguisent, on verra dans tes œuvres des foules humaines[34].

Selon Flaubert, il n'y a rien de pire, pour un écrivain, que de céder à la tentation de la subjectivité :

> Sont de même farine tous ceux qui vous parlent de leurs amours envolés, de la tombe de leur mère, de leur père, de leurs souvenirs bénis, qui baisent des médaillons, pleurent à la lune, délirent de tendresse en voyant des enfants, se pâment au théâtre, prennent un air pensif devant l'Océan. Farceurs ! farceurs ! et triples saltimbanques ! qui font le saut du tremplin sur leur propre cœur pour atteindre à quelque chose[35].

Il admet avoir cédé lui-même à cette tentation, mais cela arrivait pendant une période « nerveuse », « sentimentale » qu'il a dépassée avec la maturité:

> J'ai eu aussi, moi, mon époque nerveuse, mon époque sentimentale, et j'en porte encore, comme un galérien, la marque au cou. Avec ma main brûlée j'ai le droit maintenant d'écrire des phrases sur la nature du feu. Tu m'as connu, comme cette période venait de se clore, et arrivé à l'âge d'homme. – Mais avant, autrefois, j'ai cru à la réalité de la poésie dans la vie, à la beauté plastique des passions, etc. J'avais une admiration égale pour tous les tapages ; j'en ai été assourdi et je les ai distingués[36].

Dans une lettre adressée à Louise Colet, Flaubert explique cette double nature :

> Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de *gueulades*, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit[37].

Cette expérience personnelle l'aide à comprendre que, pour qu'il puisse rester anonyme, l'écrivain doit s'exiler et se dédier entièrement à ce travail si difficile :

> Ne t'occupe de rien que de toi. Laissons l'Empire marcher, fermons notre porte, montons au plus haut de notre tour d'ivoire, sur la dernière marche, le plus près du

[34] Lettre à Louise Colet, 27 mars 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 61.
[35] Lettre à Louise Colet, 6 juillet 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 128.
[36] Lettre à Louise Colet, 6 juillet 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 128.
[37] Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 30.

> ciel. Il y fait froid quelquefois, n'est-ce pas ? Mais qu'importe ! On voit les étoiles briller clair et l'on n'entend plus les dindons[38].

Flaubert est le premier à appliquer ce qu'il recommande à ses confrères :

> J'entends de vivre comme je fais : 1° à la campagne les trois quarts de l'année ; 2° sans femme (petit point assez délicat, mais considérable), sans ami, sans cheval, sans chien, bref sans aucun des attributs de la vie humaine ; 3° et puis, je regarde comme néant tout ce qui est en dehors de l'œuvre en elle-même[39].

L'isolement, l'anonymat représentent donc les conditions absolument nécessaires à l'activité de création, car « les hautes idées poussent à l'ombre et au bord des précipices, comme les sapins »[40]. C'est ainsi qu'on arrive à créer une œuvre qui a sa propre personnalité, car l'artiste « ne doit pas exister. Sa personnalité est nulle. Les œuvres ! les œuvres ! et pas autre chose »[41]. Le véritable artiste est un anonyme qui ne commente pas, qui se tait pour laisser l'œuvre exister : « Un romancier, selon moi, n'a pas le droit de dire son avis sur les choses de ce monde »[42]. Celle-ci devient complète en elle-même seulement si le créateur réussit à respecter ce principe qui s'avère si difficile : « L'art […] doit rester suspendu dans l'infini, complet en lui-même, indépendant de son producteur. […] L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu »[43]. De cette manière, l'attitude de l'écrivain ressemble à celle de Dieu vis-à-vis de sa création : « Dans l'idéal que j'ai de l'Art, je crois qu'on ne doit rien montrer, des siennes, et que l'artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature. L'homme n'est rien, l'œuvre tout ! »[44]. Et encore :

> L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infini. L'effet, pour le spectateur, doit être une espèce d'ébahissement. Comment tout cela s'est-il fait ! doit-on dire ! et qu'on se sente écrasé sans savoir pourquoi[45].

Grâce à toutes ces démarches, au processus d'impersonnalisation même, l'écrivain pourrait se considérer un vrai Créateur :

> Il faudra que ce soit complètement impersonnel ; et plus de thèse cette fois, mon bonhomme, plus de tartines, des barres d'airain, mosieu ! Et ne va pas vite ! ne te presse pas ! mets ton objectif à cent lieues de ta vie et considère-toi comme le Père éternel[46].

---

[38] Lettre à Louise Colet, 22 novembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 180.
[39] Lettre à Ernest Feydeau, vers le 15 mai 1859, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 22.
[40] Lettre à Louise Colet, 22 septembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 437.
[41] Lettre à Ernest Feydeau, 31 octobre 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 839.
[42] Lettre à Amélie Bosquet, 20 août 1866, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 517.
[43] Lettre à Louise Colet, 27 mars 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 62.
[44] Lettre à George Sand, fin décembre 1875, dans *Flaubert. Correspondance*, tome IV, p. 1000.
[45] Lettre à Louise Colet, 9 décembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 204.
[46] Lettre à Ernest Feydeau, 16 juin 1859, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 27.

L'écrivain doit donc jouer un rôle de démiurge, qui crée mais qui donne de la liberté à sa création, et qui n'y implique pas ses pensées ou ses sentiments.

Renoncer à toute marque de subjectivité, voilà la difficulté qui paraît insurmontable, voire inacceptable à George Sand, par exemple :

> Ne rien mettre de son cœur dans ce qu'on écrit ? Je ne comprends pas du tout, oh mais, du tout. Moi il me semble qu'on ne peut pas y mettre autre chose. Est-ce qu'on peut séparer son esprit de son cœur, est-ce que c'est quelque chose de différent ? est-ce que la sensation même peut se limiter, est-ce que l'être peut se scinder ? Enfin ne pas se donner tout entier dans son œuvre, me paraît aussi impossible que de pleurer avec autre chose que ses yeux et de penser avec autre chose que son cerveau[47].

Flaubert lui répond : « Je me suis mal exprimé en vous disant qu'il ne fallait pas écrire avec son cœur. J'ai voulu dire : ne pas mettre sa personnalité en scène »[48]. D'ailleurs, il explique à plusieurs reprises pourquoi il recommande l'impersonnalisation comme la seule solution qui donne au livre la force d'exister, et à l'écrivain, la possibilité d'éviter des situations gênantes:

> C'est avec la tête qu'on écrit. Si le cœur la chauffe, tant mieux, mais il ne faut pas le dire. Ce doit être un four invisible. – Et nous évitons par là d'amuser le public avec nous-mêmes, ce que je trouve hideux, ou trop naïf. – Et la personnalité d'écrivain qui rétrécit toujours une œuvre[49].

Pour Flaubert, être impersonnel signifie être Artiste. Un artiste qui doit construire son œuvre sans la commenter et sans mettre sa personnalité en scène : « Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel. Il faut, par un effort d'esprit, se transporter dans les Personnages et non les attirer à soi »[50]. Ainsi faisant, il est de plus en plus difficile d'établir une liaison claire entre l'écrivain et sa production littéraire :

> Il y a autre chose dans l'art que le milieu où il s'exerce et les antécédents physiologiques de l'ouvrier. Avec ce système-là, on explique la série, le groupe, mais jamais l'individualité, le fait spécial qui fait qu'on est *celui-là*. Cette méthode amène forcément à ne faire aucun cas du *talent*. […] Autrefois, on croyait que la littérature était une chose toute personnelle et que les œuvres tombaient du ciel comme des aérolithes. Maintenant, on nie toute volonté, tout absolu. La vérité est, je crois, dans l'entre-deux[51].

Le romancier ne doit donc pas exprimer son opinion sur les choses de ce monde. Comment l'éviter ? Flaubert explique : « Je me borne donc à exposer les choses telles qu'elles me paraissent, à exprimer ce qui me semble le Vrai. Tant pis pour les conséquences »[52].

---

[47] Lettre de George Sand à Gustave Flaubert, 7 décembre 1866, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, pp. 575-576.
[48] Lettre à George Sand, 15 décembre 1866, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, pp. 578-579.
[49] Lettre à Louise Colet, 16 novembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 177.
[50] Lettre à George Sand, 15 décembre 1866, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 579.
[51] Lettre à Edma Roger des Genettes, 20 octobre 1864, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, pp. 410-411.
[52] Lettre à George Sand, 10 août 1868, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 786.

L'impersonnalisation est, selon Flaubert, propre aux romanciers. Les poètes devraient être heureux, car ils peuvent s'exprimer dans leurs vers, qui sont de vrais déversoirs pour leurs sentiments et leurs pensées : « Mais nous autres, pauvres diables de prosateurs, à qui toute personnalité est interdite (et à moi surtout), songe donc à toutes les amertumes qui nous retombent sur l'âme, à toutes les glaires morales qui nous prennent à la gorge ! »[53]. Ce sont donc seulement les véritables prosateurs, les grands, qui réussissent à résister à la tentation de la subjectivité, l'impersonnalité étant, pour Flaubert, un signe de la Force :

> Rappelons-nous toujours que l'impersonnalité est le signe de la Force. Absorbons l'objectif et qu'il circule en nous, qu'il se reproduise au-dehors, sans qu'on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse. Notre cœur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres. – Soyons des miroirs grossissants de la vérité externe[54].

Cette force implique aussi la capacité de découvrir, de retenir, de « penser » tout ce qui pourrait devenir important dans le processus de création et qui tient aux grandes questions de l'humanité :

> Tout en faisant de l'impersonnalité un principe de non-intervention, et du métier d'écrivain le symbole d'une autonomie radicale, Flaubert invente la notion de responsabilité intellectuelle : pour « bien écrire », il faut « penser », c'est-à-dire s'engager dans une recherche fondamentale sur les grandes questions : société, religion, politique, sexualité, futur[55].

Pour Flaubert, le processus de création peut être réduit à quelques éléments essentiels : « Nul lyrisme, pas de réflexions, personnalité de l'auteur absente »[56]. L'impersonnalisation a comme résultat une œuvre qui n'est pas « un déversoir à passions, une espèce de pot de chambre où le trop-plein de je ne sais quoi a coulé. – Cela ne sent pas bon »[57]. C'est une autre manière de décrire ce que Flaubert ne supporte pas : les œuvres imprégnées de la personnalité de l'écrivain, qui ne donnent pas à leur création le droit d'exister.

Le travail impersonnel a comme résultat une œuvre qui est « une chose voulue, factice »[58], un livre qui parle de sa genèse, mais qui ne porte pas le masque de son auteur. Une œuvre impersonnelle, qui ne montre pas les opinions de son auteur, tout comme une sculpture qui n'existe que par elle-même :

> Il faut […] faire de l'art impersonnel. Ou bien, quand on fait du lyrisme individuel, il faut qu'il soit étrange, désordonné, tellement intense enfin que cela devienne une création. Mais quant à dire faiblement ce que tout le monde sent faiblement, non[59].

[53] Lettre à Louise Colet, 25 octobre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 457.
[54] Lettre à Louise Colet, 6 novembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 463.
[55] P.-M. de Biasi, *Gustave Flaubert, L'homme-plume*, 2002, p. 110.
[56] Lettre à Louise Colet, 31 janvier 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 40.
[57] Lettre à Louise Colet, 9-10 janvier 1854, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 502.
[58] Lettre à Louise Colet, 21 mai 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 329.
[59] Lettre à Louise Colet, 18 avril 1854, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 555.

Le vrai art n'accepte donc pas l'intrusion de l'artiste, qui doit rejeter tout ce qui est personnel: « Je me suis ici beaucoup résumé et voilà la conclusion de ces quatre semaines fainéantes : adieu, c'est-à-dire adieu et pour toujours au personnel, à l'intime, au relatif »[60]. Et encore :

> Nos joies, comme nos douleurs, doivent s'absorber dans notre œuvre. On ne reconnaît pas dans les nuages les gouttes d'eau de la rosée que le soleil y a fait monter ! Évaporez-vous, pluie terrestre, larmes des jours anciens, et formez dans les cieux de gigantesques volutes, toutes pénétrées de soleil[61].

L'impersonnalisation mène à l'impersonnalité de l'œuvre artistique, qui est le résultat du travail d'un auteur qui doit rester, selon Flaubert, anonyme. Selon Irina Mavrodin, « impersonalitatea […] este însăşi acea dimensiune a operei care face posibilă lectura plurală »[62].

C'est un processus long et très difficile, mais essentiel pour l'existence future d'une œuvre qui ne porte pas les traces de la personnalité de son auteur. Il s'agit ici du grand principe qui règne toute l'activité créatrice de Flaubert, celui de ne pas mettre ses sentiments dans son œuvre. Voilà ce qu'il dit à propos de la création de *Madame Bovary* :

> *Madame Bovary* n'a rien de vrai. C'est une histoire *totalement inventée* ; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments, ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de *l'impersonnalité* de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas *s'écrire*. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas[63].

Les critiques littéraires, et Sven Kellner ne fait pas exception, ont tous remarqué ce principe à Flaubert si difficile à mettre en pratique : « Malgré la déclaration : « Madame Bovary, c'est moi », Flaubert cherche dans son idée à appliquer l'impersonnalité et l'impassibilité du style en écrivant "froidement" sans exprimer ni sentiments ni passions »[64]. Ils reconnaissent même que Flaubert réussit dans son roman à appliquer son principe qui paraissait si difficile, sinon impossible, ayant comme résultat une écriture impersonnelle :

> Madame Bovary est un roman dans lequel les sources personnelles n'accèdent au statut de matière narrative qu'à travers un système d'écriture « impersonnelle » qui les vide de leur singularité et renverse les principes de l'inspiration autobiographique[65].

L'impersonnalisation est donc une démarche volontaire et entièrement consciente, qui a comme résultat l'impersonnalité de l'œuvre artistique. Le premier concept, celui d'impersonnalisation, caractérise donc le créateur pendant l'acte de la production, tandis que

[60] Lettre à Louise Colet, 26 août 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 415.
[61] Lettre à Louise Colet, 26 août 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, pp. 415-416.
[62] I. Mavrodin, *Modernii – precursori ai clasicilor*, 1981, p. 147 : « L'impersonnalité (…) est cette dimension de l'œuvre qui rend possible la lecture plurielle » (traduction personnelle).
[63] Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 691.
[64] S. Kellner, *Gustave Flaubert et ses œuvres dans l'optique de la Correspondance*, 1996, p. 125.
[65] P.-M. de Biasi, *op. cit.*, p.46.

celui d'impersonnalité définit l'œuvre finie. L'impersonnalisation joue un rôle central, essentiel dans la relation qui s'établit entre l'auteur impersonnel et l'œuvre impersonnelle. En fait, la relation entre ces deux actants de la création devient possible seulement par le biais de ce concept qui désigne la capacité de l'auteur d'aller au-delà de sa personnalité et de se laisser pénétrer par le sujet, les personnages et tout ce qui fait l'œuvre.

L'impersonnalité de l'œuvre artistique ne devrait pas, selon Flaubert, se limiter à l'œuvre littéraire, mais elle devrait caractériser tous les arts. Mais pour arriver à cet idéal artistique, la solution c'est de placer l'auteur dans l'anonymat, concept poïétique que Flaubert défend avec beaucoup de conviction dans sa *Correspondance*. Cela établit un rapport tout à fait unique entre le moi biographique et le moi créateur, un rapport poïétique, l'objectif majeur étant de créer une œuvre qui ne porte pas les marques de la personnalité de son auteur.

Bibliographie

Biasi, Pierre-Marc de, *Gustave Flaubert - L'homme-plume*, Paris, Gallimard, 2002.
Flaubert, Gustave, *Correspondance*, 5 vol., édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, éd. Gallimard, 1973-2007.
Mavrodin, Irina, *Poietică şi poetică*, Bucureşti, Ed. Univers, 1982.
Mavrodin, Irina, *Modernii – precursori ai clasicilor*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981.
Kellner, Sven, *Gustave Flaubert et ses œuvres dans l'optique de la Correspondance*, Paris, Publibook, 2006.

NICOLAE STEINHARDT- BIOGRAPHIC CONTEXT

Claudia CREȚU (VAŞLOBAN), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: „Any man has one street of childhood.. Mine was there in the such insignificant Pantelimon, between Capra and Fundeni – and in the endless courtyard of a sawmill, perhaps the cleanest industry, deeply pervaded by the smell of cut wood and sawdust"[1].
This way starts the story of a man who revolutionized the literature world after 89, with his Journal of Happiness, the volum that bruoght readers both sadness and joy, Nicolae Steinhardt's story. Coming from a good family, belonging to the petty bourgeoisie, having in his family tree links with Sigmund Freud, he attends the Spiru Haret Highschool where he is colleague with Constantin Noica, Alexandru Paleologu and Mircea Eliade, after that he attends the Law Faculty, the field to which he will dedicate his PhD thesis. Being part of the group of intellectuals along with the ones mentioned above, he will come in the secret service's attention as being a „hostile element" and he will spend four years in prison out of twelve he was sentenced for. Here he discovers the joy of meeting Christ, which later will result in monastic tonsure. Despite all these, Nicolae Steinhardt will continue to collaborate with various magazines, which will publish his articles, that will deal with a wide range of topics, as wide and diverse as his entire knowledge.

Keywords: studies, Secret Service, prison, monk, publishing work

Nicolae Steihardt. **Contextul biografic**

„Are orice om câte o *uliță a copilăriei*. A mea acolo a fost, în Pantelimonul cel atât de oarecare, între Capra şi Fundeni - şi-n curtea fără capăt a unei fabrici de cherestea, poate industria cea mai curată, adânc pătrunsă de mirosul lemnului tăiat şi al rumeguşului"[2].

Aşa începe povestea celui care a revoluționat lumea literară de după `89, prin *Jurnalul fericirii*, volumul care le-a adus cititorilor atât tristeți, cât şi bucurii - Nicolae Steinhardt. Provenind dintr-o familie de seamă a acelor timpuri, tatăl Oscar Steinardt – primul absolvent al liceului real din Brăila, cu diplomă de inginer la Politehnica din Zürich, unde îl cunoaşte pe Einstein, director al Fabricii de sticlă din Heci-Lespezi, apoi din Zolkien(Austria), unde pune în funcțiune primul cuptor cu combustie lichidă, revenit în țară intră la conducerea Insustriei Metalurgice Române, iar patru ani mai târziu este director al Fabricii de cherestea „Sylva" şi mama, Antoinette Neuman – o doamnă din burghezia interbelică, ce avea grijă de educația copiilor, rudă îndepărtată a lui Freud[3], Nicolae Steinhardt nu putea să se lase mai prejos.

1.Studii (liceu şi universitate)

Şcoala primară pe care Nicolae Steinhardt o frecventează este "Clemența", apoi Liceul "Spiru Haret", unde este coleg cu Alexandru Ciorănescu, Rafael Cristescu, Constantin Noica, Alexandru Paleologu şi Mircea Eliade.

[1] Nicolae Steinhardt, *Journal of Happiness*, Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, 1991, p. 49.
[2] Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, p. 49.
[3] George Ardeleanu, *Acasă la Sigmund Freud*, în România Literară, anul XL, 8 feb. 2008.

După absolvirea liceului, urmează cursurile Facultății de Drept, unde își ia licența în Drept, dar în același timp urmează și cursuri la Facultatea de Litere, la Universitatea București, apoi, la îndrumarea profesorului Mircea Djuvara, își susține doctoratul în Drept, cu teza: *Principiile clasice și noile tendințe ale dreptului constituțional. Critica operei lui Léon Duguit*, care este prefațată de un membru de onoare al Academiei Române, pe atunci profesor universitar la Facultatea de Drept a Universității din Bordeaux, Julien Bonnecase. Își continuă studiile la Londra și Paris.

2. Urmărit de Securitate

Prin Securitate, în mod normal, se înțelege o stare de siguranță, de lipsă de primejdie, însă, în România acelor timpuri, respectiv anii 48, lua naștere Securitatea sau mai bine spus Direcția Generală a Securității Poporului prin care se înțelegea exact opusul acestei stări, datorită faptului că, Securitatea nu făcea altceva decât, proteja regimul comunist de atunci. Această protecție se realiza prin administrarea terorii până la anularea drepturilor omului, în numele proletariatului, prin inocularea fricii în oameni, deviza fiind: *cine nu este cu noi este împotriva noastră* și de multe ori a fost pe cât se poate valabilă și continuarea acestei devize: *cine e împotriva noastră trebuie să piară.* Elementele dușmănoase trebuiau eliminate. Scopul scuza mijloacele. Lagărele, închisorile erau pline, „mai bine să aresteze zece nevinovați, decât să scape un bandit". Erau vizați în mod deosebit legionarii, dar și cei care aveau legături cu Occidentul.Frica s-a transferat și în rândurile celor liberi, a depășit zidurile închisorilor, ale birourilor de anchetă, a ajuns în casele oamenilor, pe stradă, astfel încât anticomuniștii au ajuns să fie neutralizați.

În ceea ce îl privește pe Nicolae Steinhardt, lucrurile stau altfel. Primul contact pe care îl are cu Securitatea este în anul 1958, iar această „colaborare" se va menține până la moartea sa, în anul 1989. El intră în vizorul Securității datorită prieteniei sale cu Constantin Noica, prietenie care datează încă de pe băncile liceului, însă Noica avusese preocupări legionare, ceea ce a atras urmărirea de către Securitate. În primul Proces verbal de interogatoriu al lui Nicu Steinhardt în calitate de martor, 31 decembrie 1959, acesta mărturisea: „Știu că în 1936-1937 Noica Contantin s-a încadrat în organizația legionară, am aflat acestea de la colegi și cunoștințe, însă nu am cunoștință de activitatea pe care a desfășurat-o ca legionar"[4].

Grupul Noica era format din toate persoanele care participau la întrunirile organizate de acesta, în care își promova ideile filozofice. Alături de Constantin Noica erau și Nicolae Steinhardt, Alexandru Paleologu, Strelisker Beatrice, Paul Dumitriu, Mihai Rădulescu, Vetra Gheorghe, Ion Negoițescu, Sergiu Al. George, Constantin Pillat. Acest grup se făcea vinovat de simplul fapt că citeau cărți interzise, venite din Occident, pentru că participau la „discuții dușmănoase"[5] și pentru că angenau „la activitate subversivă mai multe persoane ostile regimului, aparținând fostelor clase exploatatoare, cu convingeri ostile regimului din țara noastră"[6].

Membrii grupului sunt puși sub acuzare și condamnați între 6 și 25 ani de muncă silnică. Nicolae Steinhardt este condamnat la 12 ani de închisoare, din care face doar 4. Este

[4] *Nicu Steinhardt în dosarele Securității* , 1959-1989, Prefață de Toader Paleologu, Studiu introductiv de Clara Cosmineanu, Editura Nemira, București, 2005, p. 48.
[5]Ibidem, p. 18.
[6] Ibidem, p.68.

eliberat în anul 1964, însă, datorită faptului că ținea corespondență cu persoane din străinătate, printre care Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca, este în permanență supravegheat de către organele Securității până în momentul trecerii sale în neființă.

Printre persoanele care ofereau informații cu referire la Nicolae Steinhardt se numărau, sub numele de „Artur" se pare un bun prieten de-al său şi anume Ion Caraion, care, poate îşi recunoaşte oarecum postura, aceea de trădător, de turnător: „Nu orice păcătos are dreptul să se suie pe cruce, îmi spune Ion Caraion şi mă lămureşte: Ca să te poți răstigni şi libera trebuie: mai întâi să te căieşti, să-ți mărturiseşti vina în public, să te auto-denunți şi să recunoşti: am greşit! am fost un porc! în al doilea rând să te cureți prin suferință autoimpusă, trecând prin faza deşertului, a pustniciei, a focului purificator; abia atunci poate urma şi treapta a treia, abia atunci dobândeşti *dreptul* , privilegiul de a te sui pe cruce"[7], numai că aceste tradări au efect negativ asupra lui Nicolae Steinhardt. De cealaltă parte, se aflau cei care, sub numele de cod pe care îl aveau, ofereau informații care nu îl afectau pe Steinahrdt. Astfel de informatori erau şi „Adrian Cozmescu", a cărui identitate nu se cunoaşte, apoi „Marin Oltescu", identitatea căruia este Alexandru Paleologu.

Una din gravele repercursiuni pe care le-au avut informările lui Ion Caraion a fost aceea a confiscării manuscrisului *Jurnalului fericirii*, prima variantă. De ce oare era atât de vânat acest *Jurnal*? Dacă ne întoarcem înapoi la Securitate, întotdeauna intelectualii au fost o piedică pentru comuniştii aflați la putere. Astfel, intelectualii erau înlăturați pentru simplul fapt că gândeau, iar ei aveau nevoie de oameni care munceau şi nu care gândeau. Scriitorii erau vizați în primul rând, datorită faptului că scrierile lor ar fi putut ajunge în afara țării şi nu ar fi fost prea convenabil pentru imaginea lor. Nicolae Steinhardt se încadra perfect în această tipologie. Făcea parte din grupul intelectualilor, era scriitor, avea prieteni în afara țării, iar ideile pe care le avea referitor la regimul comunist nu erau tocmai pe placul lor, iar *Jurnalul fericirii* prezintă amănunțit perioada petrecută în anii de închisoare, astfel Securitatea a făcut tot posibilul să pună mâna pe el, iată şi unele motive: „Tratând creştinismul ca singura credință care poate aduce fericirea unui om, autorul aduce printre altele o serie de calomnii la adresa societății socialiste; face apologia organizației legionare; comentează ostil modul cum s-au judecat procesele deținuților politici, precum şi modul cum au fost tratați în închisoare; prezintă tendențios realitatea existentă la data eliberării lui din închisoare şi comentează nefavorabil măsurile luate pe linie de partid şi de stat în domeniul activității ideologice; enunță concepte dușmănoase privind ideologia marxistă şi esența orânduirii comuniste"[8], cu toate că în declarația din data de 14 decembrie 1972, Nicolae Steinhardt mărturiseşte adevăratul motiv pentru care a scris acest jurnal: „Am urmărit prin acest *Jurnal* să-mi clarific mie însumi un proces sufletesc complex[...] Ducând o viață retrasă şi axată pe trăirea religioasă, am găsit în acest *Jurnal* un mijloc de a-mi expune mie însumi în mod sistematic o întregă frământare lăuntrică"[9]. În jurul acestui *Jurnal* s-au scris numeroase note de urmărire, declarații, planuri de măsuri,ca de exemplu „Plan de măsuri în dosarul de urmărire informativă privind pe Nicu Steinhardt, pentru a se verifica dacă manuscrisul *Jurnalul fericirii* a mai fost citit de alte persoane sau a fost expediat peste graniță"- 17 noiembrie 1927; „Notă-

[7] Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, p. 393-394.
[8] *Nicu Steinhardt în dosarele Securității* , 1959-1989, Prefață de Toader Paleologu, Studiu introductiv de Clara Cosmineanu, Editura Nemira, Bucureşti, 2005, p. 147.
[9] Ibidem, p. 147-156..

sinteză privind lucrarea *Jurnalul fericirii* de Nicu Steinhardt"- 28 noiembrie 1972; „Declarație a lui Nicu Steinhardt privind redactarea şi dactilografierea manuscrisului *Jurnalul fericirii*"- 14 decembrie 1972 şi multe altele care apar în volumul prefațat de Toader Paleologu şi studiu introductiv de Clara Cosmineanu, „*Nicolae Steinhardt în dosarele securității*".

Cu toate că Securitatea era cea care transmitea sentimentul de frică, acesta era reciproc. Alături de frică exista suspiciunea, care dădea naştere la fel de fel de idei pe care apoi le puneau în practică. S-a ajuns astfel să identifice mesaje codate acolo unde nu existau, aici ne referim, în mod deosebit, la modalitatea de a aşeza timbrele pe plicuri: „Primul timbru de la stânga în poziție normală şi al doilea răsturnat poate[pot] avea o semnificație: pericol, trimite-mi materialul, a plecat persoana aşteptată, am primit banii etc. Primele două timbre în poziție normală şi al treilea răsturnat poate[pot] să conțină o altă informație de genul celor de mai sus"[10]. Chiar dacă nu exista niciun motiv, se inventa unul, tocmai pentru a nu-i lăsa să îşi desfăfoare activitatea.

Nicolae Steinhardt avea prieteni în afara țării, cu care coresponda destul de des, în mod deosebit cu Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca. Despre această corespondență putem afla din *Nicolae Steinhardt- Dumnezeu în care spui că nu crezi*...(Scrisori către Virgil Ierunca: 1967-1983). Tot de aici putem să ne dăm seama câte cărți trec prin mâinile lui Nicolae Steinhardt, fie că le trimite în străinătate, fie că le primeşte de acolo, însă toate erau citite, analizate, astfel că Securitatea avea de ce să îşi facă griji: „Îți trimit un pachet cu vreo câteva cărți: Matei Călinescu, *Clasicismul european*; Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*; Irina Grigorescu, *Robinson şi inocenții;* Emilian Bălănoiu, *Copilăria, adolescența şi tinerețea lui Nicolae Ostia*; Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*; Al. Alexianu, *Mode şi veşminte din trecut*"[11]. Rareori se întâmpla să trimită doar câte o carte, astfel, grija Securității era cu atât mai mare, cu cât exista posibilitatea ca Nicolae Steinhardt să trimită în afară un alt manuscris al *Jurnalului*, despre care află tot din „bunăvoința" unor aşa-zişi prieteni: „există riscul ca manuscrisul lucrării cu conținut ostil intitulate *Jurnalul fericirii* să fie scos din țară sau înstrăinat în alt mod şi folosit ca material de propagandă ostilă împotriva orânduirii din țara noastră"[12]. Este avertizat în mai multe rânduri să renunțe la legăturile cu cei din afară, astfel în „Raportul privind modul cum a decurs avertizarea lui Nicu-Aurel Steinhardt" din 14 martie 1984 găsim: „Făcându-i cunoscut caracterul duşmănos şi deosebit de periculos pentru securitatea statului al emisiunilor postului de radio „Europa liberă", Steinhardt Nicu Aurel s-a angajat în scris să înceteze definitiv legătura cu angajați şi colaboratori ai postului de radio respectiv, că în urma avertismentului [dat] tot de organele de Securitate înțelege că astfel de legături să nu se mai realizeze nici personal şi nici prin intermediari"[13]. Îi sunt urmărite relațiile nu numai din afara țării, ci şi din interior. Referitor la acestea există iarăşi note de urmărire: „În ceea ce priveşte legăturile sale din țară, Steinhardt N. A menținut contactul cu acei scriitori şi editori care-i facilitează publicarea lucrărilor sale literare între care: Alecu Paleologu, Eugen Simion, Popescu Ştefan, Baciu D., etc. În acestă perioadă au apărut şi unele

[10] Ibidem, p. 23.
[11] Nicolae Steinhardt- *Dumnezeu în care spui că nu crezi*...Scrisori către Virgil Ierunca (1967-1983), Editura Humanitas, Bucureşti, 2000, p. 134.
[12] *Nicu Steinhardt în dosarele Securității* , 1959-1989, Prefață de Toader Paleologu, Studiu introductiv de Clara Cosmineanu, Editura Nemira, Bucureşti, 2005, p. 309.
[13] Ibidem, p. 264.

legături noi ca: Virgil Bulat, redactor de la Editura Dacia din Cluj- fost condamnat care s-a ocupat de publicarea cărții sale, Dan Culcer de la revista *Vatra* din Tg.Mureş, Gh. Grigurcu din Tg. Jiu, Ion Apostol Popescu din Gherla, jud. Cluj, Teohar Mihadaş din Cluj, Veniamin Tohăneanu, starețul Mănăstirii Sâmbăta de Sus, Lefter Ioan Bogdan din Bucureşti”[14]. Pentru destrămarea acestor relații se întocmeau planuri, bazate pe anchete repetate, dorindu-se astfel intimidarea acestora şi mai ales a lui Nicolae Steinhardt, ştiind faptul că el era terorizat de gândul că s-ar putea reîntoarce în închisoare. Tot în dosarele de urmărire există şi un Proces-verbal de confiscare a 21 de lucrări din Biblioteca Mănăstirii Rohia din data de 25 mai 1984. Cărțile care îi sunt confiscate de către agenții de Securitate făceau parte dintr-un fond special de carte, de care ştia doar Nicolae Steinhardt şi aparțineau scriitorilor: Plitouchtch, Alexandre Soljenitsyne, Alexandre Zinoviev, Nadejda Mandelstam, Andrein Sakharov, Vladimir Boukovsky, Vladimir Volkoff, Igor Chafarevitch, Monica Lovinescu, Horia Stamatu, Emil Cioran, Simion Cubolta, André Glucksmann, Jean François Revel, Mira Simian, majoritatea volumelor fiind în limba franceză. Nu trebuie uitat faptul că în anul 1984 i se confiscă din nou *Jurnalul*, cu toate că, spune Steinahrdt: „Mi-am atunci(în 1972 n.n.), în scris, angajamentul de a nu încerca să expediez manuscrisul în străinătate, precum şi de a nu-l răspândi în niciun fel de țară. Angajamentul acesta l-am respectat întru totul”[15]. Se exclude, mai ales, publicarea acestuia datorită atitudinii de „respingere a ideologiei comuniste”[16] pentru că „dacă ar fi dată în vreun fel publicității peste hotare, lucrarea ar dăuna politicii şi propagandei noastre, precum şi memoriei unora dintre cei prezentați de autor în lucrare”[17]. Prin informatori, prin ascultatea telefoanelor, prin microfoane, cei de la Securitate îi ştiau toate mişcările lui Nicolae Steinhardt până în momentul trecerii lui la cele veşnice.

3. Anii de închisoare

„- E adevărat, zice tata, că vei avea zile foarte grele. Dar nopțile le vei avea liniştite(...), vei dormi bine. Pe când dacă accepți să fii martor acuzării vei avea, ce-i drept, zile destul de bune dar nopțile vor fi îngrozitoare. N-o să mai poți închide un ochi. O să trăieşti numai cu somnifere şi calmante; abrutizat şi moțăind ziua toată, iar noaptea chinuitor de treaz. O să te perpeleşti ca un nebun”[18], sunt vorbele cu care Oscar Steinhardt îşi liniştește fiul înainte de a merge la închisoare, fiind un fapt inevitabil: „de altfel, chiar dacă apari acum ca martor al acuzării, nu fii prost, după şase luni tot te ia. E sigur.”[19] Astfel, la începutul anului 1960, se prezintă la sediul Securității, unde este anchetat, apoi condamnat la treisprezece ani şi muncă silnică.

Din acest punct, viața lui Nicolae Steinhardt va lua o cu totul altă întorsătură. Intră în închisoare, după cum mărturiseşte chiar el, orb, răsfățat, răzgâiat, nemulțumit, nervos, supărăcios, sensibil la fleacuri. Închisoarea însă îl transformă, fapt uimitor, în bine. Nu din cauza condițiilor în care a stat sau din cauza tratamentelor care i s-au aplicat, ci din cauza „întâlnirii” pe care o are cu Hristos, prin botez. Când intră în închisoare este „cuprins de un

[14] Ibidem, p. 269.
[15] Ibidem, p. 304.
[16] Ibidem, p. 307.
[17] Ibidem, p. 307.
[18] Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1991, p. 23-24.
[19] Ibidem, p. 24.

dublu şi contradictoriu simțământ de pustietate şi aglomerație. De ambele părți patru rânduri de paturi de fier care se ridică până aproape de înaltul tavan boltit. Fereastra, în fața mea e bătută în scânduri, dincoace de care sunt gratiile. În spațiul dintre sumedenia de paturi, o masă îngustă, două bănci înguste şi ele, şubrede. În colțul din dreapta, în fund, un ciubăr, o balie, o putină acoperită. Atât. Jos, de-a lungul paturilor, şiruri – ce-mi par nesfârşite - de bocanci”[20]. Ceea ce este şi mai interesant este faptul că, prima persoană pe care o întâlneşte când ajunge în celulă este cea care îi va mijloci întâlnirea cu Hristos, călugărul ortodox care îl va boteza: „Deodată, sus de tot, la cucurigu, în sânga, pe rândul cel mai înalt, o mână a ridicat un deget şi îmi face semn să urc(...). O arătare înfofolită, mică de stat şi îngrozotor de slabă, de o paloare ce s-ar putea să țină de altă prismă cromatică decât a universului nostru, se dă mai aproape de altă mumie şi mă îndeamnă tot pe mutește să mă întind alături de ea; mă acoperă cu o jumătate de pătură zdrențuită. Şi-mi şoptește: culcă-te o țâră că nu mai e mult”[21]. Nu mai era mult până ce începea „coşmarul” din închisoare. Făceau „serviciu pe cameră”, ceea ce însemna că, la masă, deținuții mâncau în mai multe rânduri, iar cei care erau „de serviciu” trebuiau să spele gamelele pentru seria următoare, însă porția de apă era limitată. Lui Nicolae Steinhardt îi vine rândul chiar a doua sau a treia zi după ce intră, împreună cu Alexandru Paleologu, când are parte de prima dintre minunile care îi vor însenina traiul din închisoare. Cei doi rămân fără apă pentru spălarea gamelelor şi, în mod surprinzător, porția de apă se suplimentează, iar mâncarea pentru a doua tură de condamnați întârzie, astfel încât cei doi reuşesc să termine de spălat gamelele la timp.

În momentele în care nu aveau alte activități, pentru a scăpa de „hărmălaie, harababură, aglomerație crescândă”[22], „lotul Noica... nu ia aminte la tămbălău şi organizează câteva cercuri de lectură: lecții de sanscrită predate de dr.-ul Al-G., de isoria artelor(Remus Niculescu), de spaniolă(Theodor Enescu), de biologie generală(Dr.-ul C. Răileanu), de istoria culturii(Al. Pal.), de tehnică agricolă (Iacov Noica), de folosofia dreptului (Dinu Ranetti), „deschid” şi eu un curs de engleză”[23]. Aceste momente sunt de-a dreptul momente în care, de multe ori, se doreşte a evita nebunia. Ele sunt redate şi în fragmentele BUGHI MAMBO RAG, care dovedesc adevărate ore de cultură pe care intelectualii, aflați în celule, le țin pe rând, înlăturând astfel uitarea, nebunia, dar sporind, în mod substanțial, cultura toturor participanților la aceste ore: „...Corn are plurale: coarne, cornuri şi corni... Am avut norocul să găsesc optzeci şi trei mai mulți oameni care cunoşteau bine Cămaşa lui Hristos: am auzit-o povestită pe îndelete şi mai apoi în alte camere... Pu vu ga de che zo ni... îi spune Marcellus lui Demetrios...”[24], aceste situații nu sunt în toate celulele, existau cazuri când nebunia era prezentă în mijlocul lor: „Ura clocotește, pâra se simte la ea acasă, pizma şi zavistia aici şi-au aşezat jilțurile, dracii dănțuiesc iar Belzebub joacă tontoroiul ca pe moşia lui taică-său, de cine să-i pese. Urzici, cucută, mătrăgună(...). În camera 44 e o lume sincopată, o lume amoniacală”[25].

[20] Ibidem, p. 76.
[21] Ibidem, p. 77.
[22] Ibidem, p. 81.
[23] Ibidem, p. 81.
[24] Ibidem, p. 96.
[25] Ibidem, p. 96.

Anii de închisoare i se vor întipări în minte, dar şi fizic. După anii de închisoare va rămâne cu boli care îi vor măcina încet viaţa, dar şi cu o singură teamă, teama de frig: „În momentele când discuta despre frig şi căldură devenea vindicativ, copilăros, certăreţ, un marinar cu toate corăbiile scufundate, eşuat, aproape pierdut”[26].

4. Anii de călugărie

După ce Nicolae Steinhardt iese din închisoare şi, în mod deosebit, după ce moare tatăl său, în 1967, începe să îşi caute o mănăstire unde să se călugărească, nu se simţea în largul lui, într-o „închisoare mai mare”, decât în cea în care fusese.

Datorită faptului că fusese în închisoare a primit şi răspunsuri negative, încercase la mănăstirea unde era călugăr Mina Dobzeu, cel care l-a botezat, însă nu a fost primit, iar unde a fost primit, nu s-a putut acomoda. A încercat să rămână la o mănăstire din Belgia, Chevetogne, dar, după ce zăboveşte timp de o lună acolo, i se cere o declaraţie despre felul cum vede mănăstirea, însă Steinhardt nu acceptă să dea nicio declaraţie, considerându-se parcă la Securitate. În acel moment va renunţa la acea mănăstire. Va ajunge la Mănăstirea Rohia datorită lui Constantin Noica.

Anii de călugărie sunt cei care îi încununează viaţa, îl desăvârşesc în ceea ce priveşte trăirile şi îi alină durerile de orice fel din acea perioadă. Dedicându-şi viaţa lui Dumnezeu, el lasă în urmă toate deşertăciunile acestei vieţi. Părintele Nicolae nu devine preot, ci doar călugăr, dar acest lucru nu îl împiedică să îşi exprime gândurile, trăirile, credinţele în volumul de predici: *Dăruind vei dobândi*.

5. Activitatea publicistică

Şi înainte şi după închisoare, Nicolae Steinhardt va colabora cu diverse reviste, în care îşi va publica articolele, de exemplu: Revista burgheză, Revista fundaţiilor regale, Libertatea, Tribuna poporului, Victoria, Universul literar, Viaţa românească, Familia, Steaua, Viaţa studenţească, Orizont, Apostrof, Poesis, etc. Cu toate că Nicolae Steinhardt îi mărturisea lui Nicolae Mecu faptul că adevăratul debutul al său are loc în anul 1936, cu articolul „*Elemente ale operei lui Marcel Proust*”, în importanta *Revistă a Fundaţiilor Regale*, debutul publicistic are loc în ultimul an de liceu în revista *Vlăstarul* a liceului unde frecventa cursurile, „Spiru Haret”.

Trebuie observat un singur fapt, în ceea ce priveşte eseurile apărute înainte de închisoare şi cele apărute după închisoare, nu există mari diferenţe de abordare a textelor, ceea ce se poate remarca este faptul că monahul Steinhardt este mai matur faţă de tânărul Steinhardt. Latura pozitivă o caută şi în parte o şi găseşte în fiecare text, operă de artă sau literară. „A citi cărţile lui Nicolae Steinhardt reprezintă un mare câştig moral, spiritual, ştiinţific, artistic, literar, documentar. El, Nicolae Steinhardt, în fiecare articol se lupta să-şi lămurească un lucru, să intre în lăuntrul unei probleme, să exploreze un pisc, să se ridice în vârful degetelorşi să exploreze infinitul”[27], este felul cum priveşte scrierile lui Nicolae Steinhardt, P.S. Justinian Chira, episcopul Maramureşului şi Sătmarului.

[26] Nicolae Steinhardt/ Ioan Pintea, *Primejdia mărturisirii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 209.
[27] *** *N. Steinhardt în amintirea contemporanilor. Caietele de la Rohia* (II). Ediţie îngrijită şi note de Florian Roatiş, Baia Mare, Editura Helvetica, 2002, p. 41.

Bibliografie

Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991.
Nicolae Steinhardt- *Dumnezeu în care spui că nu crezi*...Scrisori către Virgil Ierunca (1967-1983), Editura Humanitas, Bucureşti, 2000.
Nicolae Steinhardt/ Ioan Pintea, *Primejdia mărturisirii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.
Nicolae Steinhardt, *Articole burgheze*, Editura Polirom/Mănăstirea Rohia, Iaşi, 2008.
Nicu Steinhardt în dosarele Securității , 1959-1989, Prefață de Toader Paleologu, Studiu introductiv de Clara Cosmineanu, Editura Nemira, Bucureşti, 2005.
*** *N. Steinhardt în amintirea contemporanilor. Caietele de la Rohia* (II). Ediție îngrijită şi note de Florian Roatiş, Baia Mare, Editura Helvetica, 2002.
Ardeleanu, George, *Acasă la Sigmund Freud*, în România Literară, anul XL, 8 feb. 2008.
Ardeleanu, George, *N. Steinhardt şi paradoxurile libertății. O perspectivă monografică*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2009.
Ardeleanu, George, *N. Steinhardt la 16 ani. În colecția revistei „Vlastarul”,* în „România literară”, nr. 20, an XXXVIII, 25- 31 mai 2005.
Boldea, Iulian, *N. Steinhardt- drumul spre adevăr*, în „Tabor”, anul III, nr.4, iulie 2009.
Episcop Chira , Iustinian, *În memoria Părintelui Nicolae Steinhardt,* în *Caietele de la Rohia II. Steinhardt în amintirea contemporanilor.* Ediție îngrijită şi note de Florian Roatiş, Baia Mare, Editura Helvetica, 2000.
Ciomoş, Virgil, *Sfinți prin puşcării, securişti prin mănăstiri. Cazul Nicu Steinhardt,* în „Tabor”, anul III, nr.4, iulie 2009.

VATRA MAGAZINE - CHRONOLOGICAL HIGHLIGHTS (1894 - 1896)

Nicoleta Doina POP (POCAN), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: In our cultural landscape, Vatra magazine sits under the sign of a remarkable destiny. In the noble lineage of Dacia literară and Tribuna, Vatra appeared in 1894 in Bucharest, with the subtitle "Foaie ilustrată pentru familie". Its founders were three of the most prominent writers of the era: I.L. Caragiale, George Coşbuc and Ioan Slavici. National and traditional orientation is explicitly expressed in the article "Vorba de acasă". The three founders' intention was to contribute to the cultural and spiritual unification of Romanians, exceeding the arbitrary political boundaries.

Keywords: media, culture, literary magazine, traditionalism

Motto:

"Cea mai mare putere dată omului este aceea de a organiza gândirea altora".
David Hume - filosof scoţian

Începuturile presei (în sensul modern al termenului) sunt, fără îndoială, legate de apariţia tiparului. Chiar dacă tiparul cu litere mobile îşi are originea în China secolului al XI-lea, pentru cultura europeană momentul de autentică geneză al "scrisului tipărit" va avea loc în secolul al XV-lea, când Johann Genfleisch Gutenberg reuşeşte să realizeze la Strasbourgh şi Mainz (1438-1450) tiparul cu litere mobile, izolate în matriţe. Această descoperire majoră va constitui punctul de pornire în una dintre cele mai mari aventuri ale Cuvântului şi (implicit) ale Omului.

"Odată cu Gutemberg, Europa intră în faza tehnologică a progresului, fază în care schimbarea însăşi devine norma arhetipală a vieţii sociale. Tipografia a tins să transforme limbajul dintr-un mijloc de percepţie şi explorare într-un bun de consum transportabil. Tiparul nu este numai tehnologie, ci el însuşi este un izvor de materie primă sau o materie primă, ca bumbacul, lemnul sau radioul; ca orice materie primă el structurează nu numai raporturile intersenzoriale ale individului, ci şi modelele interdependenţei colective ..."[1]

"Spuneţi-mi câte ziare apar într-o ţară şi vă voi spune gradul de civilizaţie la care s-a ajuns." Cu aceste cuvinte rezuma publicistul francez Edouard-Rene de Laboulay, încă din anul 1883, rolul covârşitor al presei în modelarea şi modernizarea unei societăţi.

În peisajul publicisticii culturale româneşti, revista *Vatra* stă sub semnul unui destin remarcabil. Aflată în descendenţa nobilă a *Daciei literare* şi a *Tribunei* sibiene, revista *Vatra* a apărut în 1894 la Bucureşti, având subtitlul *"Foaie ilustrată pentru familie"*. Întemeietorii săi au fost trei dintre cei mai de seamă scriitori ai epocii: I. L. Caragiale, Ioan Slavici şi George Coşbuc. Orientarea naţional-tradiţionalistă este explicit exprimată în articolul-program intitulat sugestiv *Vorba de acasă*. Intenţia celor trei fondatori era aceea de a contribui la unificarea culturală şi spirituală a românilor, depăşind graniţele politice

[1] Marshall McLuhan - *Galaxia Gutenberg*, Bucureşti, Ed. Politică, 1975, pag. 450

arbitrare.

Încercarea de a stabilii rolul pe care l-a avut *Vatra*, în contextul larg al publicisticii sfârşitului de veac, ar fi total ineficientă fără raportarea revistei la publicaţiile periodice culturale anterioare.

În Ţările Române cele dintâi încercări de a edita ziare şi reviste se vor face în Transilvania, la sfârşitul secolului al XVII-lea, dar adevărata întemeiere a presei în limba română se leagă de numele câtorva reviste şi mai ales de numele întemeietorilor lor. Dem. Theodorescu afirma *"Şcoala şi gazeta s-au născut deodată în România. Din aceeaşi nevoie. Cu aceiaşi oameni. Putem spune (...) că presa s-a ivit ca o eflorescenţă practică şi lucrativă a culturii. La noi, ea a fost abecedarul însuşi al naţiei. Primii dascăli ai Românilor au fost şi primii ei gazetari. La început a fost gazetarul..."*

În primele decenii ale secolului al XIX-lea se vor impune deci câteva publicaţii de o importanţă covârşitoare, nu doar pentru trasarea traiectoriei presei româneşti ci, mai ales, pentru aportul adus la dezvoltarea culturii naţionale. Astfel în 1829 apare *Curierul Românesc* la Bucureşti, sub îngrijirea lui Eliade Rădulescu. În acelaşi an, la 1 iunie, apare la Iaşi *Albina Românească*, având în frunte pe Gheorghe Asachi, în 1838, la 12 martie, apare *Gazeta de Transilvania* scoasă de George Barițiu, iar în 1840, la 30 ianuarie, apare *Dacia literară*, al cărui redactor şef a fost Mihail Kogălniceanu.

Cele patru reviste constituie, fără îndoială, temelia presei româneşti. Prin publicarea articolelor program, aceste reviste au încercat să impună principii şi criterii de promovare a valorilor autentice, de combatere a exagerărilor dar şi de păstrare a echilibrului între tradiţie şi modernitate.

"Folosul gazetei este de obşte şi de o potrivă pentru toată treapta de oameni: într-însa politicul îşi pironeşte ascuţitele şi prevăzătoarele sale căutături, şi se adăugează în gândirile şi combinările sale; aici liniştitul literat şi filosof adună şi pune în cumpănă faptele şi întâmplările lumii, îndrăznețul şi neastâmpăratul războinic se desăvârşeşte într-însa povățuindu-se din nenorocirile sau greşalele altor războinici; băgătorul de seamă negustor dintr-însa îşi îndreptează mai cu îndrăzneală spiculaţiile sale; până când, în sfârşit, şi asudătorul plugar, şi el poate afla aceea ce înlesneşte ostenelile sale. Nu este o treabă, nu este nici o vârstă care să nu afle plăcere şi folos într-această aflare vrednică şi cuviincioasă cuvântării omului, adică în gazetă"[2]

Ideile ce se găsesc în prospectul *Curierului Românesc* dezvăluie nivelul de înțelegere atins de cei care au realizat importanța şi mai ales necesitatea naşterii presei româneşti. Este evidentă deschiderea publicaţiei către toate zonele vieţii sociale, economice, politice şi culturale, precum şi intenția de a se adresa unui public larg şi variat.

O idee interesantă se regăseşte şi în "argumentarea" pentru *Gazeta de Transilvania***.** Justificând nevoia presei în limba română, se afirmă: *"Un străin nu scrie în limba românească, cu atât mai puțin în duhul românesc; un străin de ar fi înțeleptul înțelepților ... nu cunoaşte scăderile noastre, nu le simte pe acelea, nici nu ştie prescrie mijloace ajutătoare"*[3]

Necesitatea unor publicaţii în limba română este pusă atât în relaţie cu tot ceea ce

[2] Marian Petcu - *Istoria presei române (antologie)*, Ed. Tritonic, Bucureşti, 2002, pag. 16
[3] Ibidem - pag. 23

reprezentau realităţile sociale şi culturale ale momentului, cât şi prin raportarea la ceea ce se petrecea în întreaga lume. Dezvoltarea presei în limba română devine un obiectiv cultural şi naţional. Înştiinţarea la apariţia *Albinei Româneşti* menţiona*: "nu se află azi în lumea politică neam carele, între alte ale sale folositoare instituţii, să nu aibă în limba naţiei un jurnal periodic"*[4]

Apariţia *Daciei literare*, la Iaşi, în 1840, inaugurează în cultura română un spirit nou, ce va trasa coordonatele fundamentale ale ideii de unitate naţională. În articolul *Introducţie*, Mihail Kogălniceanu subliniază faptul că imitaţiile *"omoară în noi duhul naţional"*, şi propune ca surse de inspiraţie istoria, natura şi folclorul autohton.

În a doua jumătate a veacului al XIX-lea se crease deja în România o generaţie de ziarişti, de formatori de opinie capabili nu doar să susţină oricând o idee publică de larg interes dar, mai ales, să sprijine efortul semnificativ pe care îl făcea societatea românească pentru modernizarea culturii naţionale. Între publicaţiile care şi-au câştigat un prestigiu meritat şi care au inaugurat o tradiţie culturală în această epocă, se număra şi *Tribuna*, revistă politică şi literară, ce a apărut la Sibiu (14 aprilie 1884 - 16/29 aprilie 1903), sub coordonarea lui I. Slavici, cel care a fost director şi redactor responsabil de la apariţie şi până în 1888. Iniţiativa editării ziarului a aparţinut unui grup de intelectuali şi de negustori români din Sibiu (Slavici, arhimandritul Nicolae Popea, I. Bechnitz, N. Cristea s.a.), care îşi propuseseră să creeze o publicaţie care să reprezinte "curentele populare" şi să fie "un centru de lucrare literară".

Apariţia *Tribunei* corespundea, deopotrivă, realităţilor momentului, dar şi unei dorinţe mai vechi, ca românii de peste munţi să aibă un cotidian propriu, prin care să militeze pentru unitate culturală şi naţională. Încă din primii ani de apariţie, orientarea culturală a ziarului a fost evident influenţată de ideile junimiste. Principiile estetice promovate de Titu Maiorescu s-au regăsit în paginile *Tribunei* pe aproape toată perioada apariţiei, iar corespondenta întreţinută de Ioan Slavici cu Maiorescu, demonstrează afinităţile spirituale strânse dintre cei doi, fapt ce s-a repercutat benefic asupra demersurilor culturale şi literare ce vor prinde viaţă în paginile noului cotidian. Iată ce scria Maiorescu într-un articol din *Tribuna*, reprodus din *Convorbiri literare: "... cultura artelor nu se pregăteşte, după cum pare la prima vedere, din sus în jos,ci din jos în sus şi precum coroana înflorită la înălţimea copacului îşi are rădăcinile de hrană în pătura pamîntului, aşa arta cea mai desvoltată îşi primeşte sucul trăiniciei din vieaţa populară în toata naivitatea ei inconştientă; de aceea şi trebuie să fie naţională;"*

Ecouri din programul *Tribunei*, pe al cărei frontispiciu Slavici înscrisese celebra deviză: *"Soarele pentru toţi românii, de la Bucureşti răsare"*, se vor regăsi şi în rândurile articolului program al revistei *Vatra***.**

Revista a apărut, în opinia lui Şerban Cioculescu, din iniţiativa lui Caragiale care, auzind că editorul G. Sfetea s-a hotărât să scoată o "foaie ilustrată pentru familie", a apelat mai întâi la Slavici:

"Dragă Slavici,

Vrei să ne întâlnim într-o zi împreună cu Coşbuc şi cu Sfetea, librarul, pentru ca să vorbim despre o afacere care, desigur, te-ar interesa?"

[4] Idem. - pag. 19

Înființată în 1894, la Bucureşti, revista *Vatra* va avea o apariție bilunară, cele 44 de numere fiind publicate între 1 ianuarie 1894 şi august 1896 (în primul an a avut o apariție regulată, pentru ca în 1895 să apară doar 15 numere, iar în 1896 ultimele 4 numere ale revistei). Titlul simbolic al revistei, ca şi articolul-program *Vorba de acasă,* indică intenția celor trei fondatori de a îndruma creația literară spre tradițiile comune ale vetrei strămoşeşti: *"Trebuia să ne întoarcem, pe cât întoarcerea mai e cu putință, la vatra strămoşească, la obârşia culturală a noastră."*[5]

Revista apare într-o atmosferă de tensiune politică şi socială. Acutele probleme sociale şi naționale reveniseră în actualitatea politică, răscoalele din 1888 şi 1894 readucând în prim plan problema țărănească. Rezolvarea acestei probleme sociale majore devine un deziderat al epocii şi se subordonează idealului unității naționale. Din acest motiv redactorii revistei sunt preocupați în special de funcția socială a literaturii, care trebuie să reflecte elementele tradiționale şi naționale. Conştientizând riscul îndepărtării de tradiție şi primejdia pe care o reprezintă "literatura marfă", *Vatra* consideră că adevărata cale spre literatura veritabilă este întoarcerea la tradiție, la "obârşia culturală".

În viziunea celor trei scriitori, semnatari ai articolului program, specificul național se suprapune celui țărănesc *"Aşa cum în desvoltarea limbii noastre numai prin întoarcerea la graiul viu al poporului am putut să ajungem la stabilitate şi unitate, şi în desvoltarea noastră culturală vom ajunge la statornicie şi la unitate numai dacă vom ține în toate lucrările noastre seama de gustul poporului."*[6] Nuanța național-transilvăneană este evidentă şi în intenția directorilor de a face din revistă *"un organ pentru toți românii, un mijloc pentru propagarea aceluiaşi gust şi aceluiaşi fel de a simți şi a gândi în toate părțile poporului românesc"*[7], de a nu impune o critică severă , de a nu se adresa exclusiv "celor aleşi" ci mai ales de a oferi românilor *o lectură nu numai variată şi interesantă, ci, totodată, românească.*[8]

Cel mai mare aport la realizarea revistei îl va avea George Coşbuc, cel care va susține în mod concret şi consecvent rubrica literară prin publicarea a numeroase poezii: *Ziua 'nviierii* (poezie ce urmează articolului program din primul număr al revistei), *Mama, Lupta vieții, Paşa Hassan, Doina, In opressores, Iarna pe uliță, Noi vrem pământ* etc. De altfel, în momentul constituirii definitive a colectivului redacției, Coşbuc era destinat să fie factorul coagulant al întregului demers publicistic, aşa cum va mărturisi şi Slavici în *Amintirile* sale:

"Când noi, Caragiale, Coşbuc şi eu, am luat cu C. Sfetea, înțelegerea să publicăm Vatra, ne puneam nădejdea în Coşbuc, pe care-l ştiam înzestrat cu multe şi mari destoinicii şi totodată şi muncitor (). Editorul rămânea deci răzămat numai în Coşbuc. Ne întâlneam, ce-i drept, adeseori ca să stăm de vorbă, dar acela care muncea era Coşbuc, numai el, şi mai ales. Mulțumită ostenelilor lui a fost Vatra o revistă ilustrata care poate fi citită şi azi cu plăcere."[9]

Activitatea lui Caragiale în cadrul revistei s-a concretizat în special în texte ce apar

[5] Revista *Vatra*, nr.1/1894
[6] Ibidem
[7] Idem
[8] Idem
[9] Ioan Slavici - *Lumea prin care am trecut*, Ed. Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004, pag. 83

nesemnate, în diverse rubrici. Anecdota *Cum se înțeleg țăranii*, publicată în numărul 3 al revistei (nr.3/1894) va declanşa o reacție violentă din partea lui Al. Vlahuță, şi va constitui subiectul unei polemici cu revista *Viața* (1893-1896). Ca jurnalist, Caragiale, a abordat o problematică diversă, lucru absolut firesc pentru un autor care se definea astfel: *"simt enorm şi văd monstruos"*

Ioan Slavici este unul dintre cei mai importanți jurnaliști în spațiul românesc al sfârşitului de secol XIX. În acelaşi timp, este şi gazetarul care a folosit la maxim ziaristica pentru a-şi susține ideile. A folosit-o, aproape în mod cotidian, ca o armă. Format şi călit la *Tribuna*, publicistul ardelean este omul de presă capabil să-şi asume deplin ceea ce a scris. Nu l-a descurajat nimic.

"*După câte am trecut eu, am ajuns ca prin minune, acum, la vârsta de 40 de ani, să am nevasta ca mine şi copii ca mine... Şi-n loc de a mă bucura, eu, ani de zile de-a rândul, am stat câte 10 – 14 ceasuri cârcit la masă şi m-am bălăbănit cu toți rătăciții*..."

Pentru Slavici a sta "cârcit la masă", (după cum spune gazetarul în scrisoarea trimisă din închisoare lui Septimiu Albini, la Sibiu, în primăvara lui 1889), înseamnă muncă de jurnalist. Mai mult, este activitatea specifică unui publicist care îşi asumă toate responsabilitățile şi toate scăderile acestei nobile meserii. În *Vatra*, Slavici publică articole precum *Ardealul, Familia lui Mihai Viteazul, Graiul omenesc*, începând, încă din primul număr al revistei, să publice şi fragmente din romanul *Mara* (în foileton).

Deşi revista are un caracter preponderent literar, există şi rubrici cu caracter enciclopedic ce au rolul de a atrage interesul unei categorii largi de cititori. Rubrici precum *Fel de fel, Varietăți, Revista politică, De ale casei* vor asigura caracterul instructiv, pe care revista şi l-a propus, mizând şi pe accesibilitatea informațiilor transmise. Coşbuc va iniția începând cu 1895 o rubrică permanentă numită *Vorba ăluia* în care explica etimologia unor expresii idiomatice sau lămurea tâlcul unor zicători sau proverbe. Despre această rubrică Slavici afirma: *"Era înainte de toate rubrica "Vorba ăluia" în care dădea lămuriri nu numai interesante, ci totodată şi instructive asupra zicătorilor româneşti."*[10] Tot el va traduce proverbe indice şi imnuri din *Rig-Veda***.** Rubrica *Revista politică* va oglindii în special evenimentele socio-politice majore din Transilvania: procesul memorandiştilor, interzicerea revistelor *Tribuna* şi *Foaia poporului* etc.

Colaboratori importanți ai revistei au fost şi Ştefan Bassarabeanu, Ion Russu-Şirianu, N.D. Popescu, Traian Demetrescu, Petre Dulfu, George Murnu, Maria Cunțan, H.G. Lecca etc. Rubrica "Cronica literară" i-a fost încredințată tânărului Nicolae Iorga ce diverse articole printre care şi un articol relevant dedicat poetului Grigore Alexandrescu. Fără a renunța la caracterul tradiționalist, redactorii revistei vor alege şi texte din literatura universală pe care le vor publica în paginile acesteia. Operele aparțin marilor scriitori ai literaturii universale: Balzac, Ibsen, Gogol, Poe, Dickens, Hugo, Dostoievski, Turgheniev, Maupassant, Andersen etc.

Deşi existența *Vetrei* (coordonată de Caragiale, Slavici şi Coşbuc) nu a fost îndelungată, cele 44 de numere ale revistei au stat sub semnul cuvintelor oraculare ale editorului C. Sfetea *"Această revistă ilustrată va fi dirijată de unii dintre cei mai apreciați scriitori români, cu menirea de a oferi Onor. public cititor român cele mai bune scrieri ale*

[10] Ibidem - pag. 83

celor mai apreciaţi scriitori români din toate părţile locuite de români. Trebuia în sfârşit o foaie care să ocupe un loc de cinste pe masa fiecărei familii româneşti. Nu va fi cruţată nici o jertfă pentru ajungerea acestui scop."[11] Prin direcţia tradiţionalistă pe care a adoptat-o, *Vatra* va anticipa programul ideologic al *Semănătorului* (1901-1910).

Destinul revistei a făcut ca existenţa ei să nu înceteze definitiv în 1896. La mai bine de şapte decenii, în 1971, *Vatra* renaşte la Târgu-Mureş, ca serie nouă a revistei bucureştene, sub coordonarea lui Romulus Guga. Revista îşi propune să promoveze valorile autentice, păstrându-şi nealterate principiile deontologice. Din colectivul redacţional fac sau au făcut parte personalităţi marcante ale literaturii şi ale criticii literare contemporane : Dan Culcer, Anton Cosma, Cornel Moraru, Ioan Radin, Mihai Sin, Sorin Alexandrescu, Iulian Boldea, Alexandru Cistelecan, Serafim Duicu, Virgil Podoabă, Andrei Zanca etc.

Înfruntând timpul şi mai ales "timpurile", *Vatra* a fost şi rămâne un remarcabil simbol al culturii naţionale.

Bibliografie

Caragiale, I.L., *Publicistică şi corespondenţă*, Ed. Grai şi Suflet - Cultura Naţională, Bucureşti, 1999.
Slavici, Ioan, *Lumea prin care am trecut. Memorialistică. Publicistică.*, Ed. Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004.
Cioculescu, Şerban, *Viaţa lui Caragiale*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977.
Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1979.
Hangiu, Ion, *Reviste şi curente în evoluţia literaturii române*, Ed. Virtual, 2011.
Petcu, Marian, *Istoria presei române - antologie*, Ed. Tritonic, Bucureşti, 2002.
Rad, Ilie (coord.), *Secvenţe din istoria presei româneşti*, Ed. Tribuna, Cluj-Napoca, 2007.
Râpeanu, Valeriu, *O istorie a presei româneşti. De la Mihail Kogălniceanu la Nicolae Iorga*, Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ed. Fundaţiei de Mâine, Bucureşti, 2008.

[11] Revista *Vatra*, nr.1/1894

FEAR AND ITS CONSEQUENCES IN APOLLONIUS RHODIUS' ARGONAUTIKA

Maria-Luiza DUMITRU OANCEA, Assistant Professor, PhD, University of Bucharest

Abstract: In our view, Apollonius Rhodius'Argonautika is based on the general technique of minimizing or mocking epic and tragic topoi. Due to this general tendency, dismantling the meanings of the concept of ἀρετή by means of minimalizing and compromising it, as well as the tendency to transgress one's own limits, even coupled with overzealous courage - all represent as many consequences of fear as one of the most convenient ways of discarding this overwhelming feeling is to appeal to sweet or even adulating talk.

Keywords: ἀρετή, Argonautika, Medeea, Jason, fear, courage.

Cântul I al *Argonauticelor* debutează cu o acomodare a cititorilor la sentimentul temerii, trecând prin toate gradele sale de particularizare: de la un grup de necunoscuți la persoane particulare, așadar de la un sentiment confuz, aproape inconștient al temerii, la unul foarte pregnant, conștientizat, tălmăcit mai târziu de Mopsos (semnul zeiesc al porumbiței sperioase care reușește să scape grație acestei atitudini, în care Mopsos desluşeşte adevăratul chip al argonauților[1]**).** Am spune că principalul mobil al epopeii rezidă în *frica protagoniştilor* care pune în mișcare întreaga țesătură a intrigii (teama cumulată a oamenilor cetății pe de o parte, şi a familiei lui Iason, pe de alta, le dă ghes eroilor să plece în expediție; spaima eroilor la auzul proorocirilor lui Phineu; frica de moarte la întâlnirea cu Symplegadele; frica lui Iason de a nu-şi dezamăgi tovarăşii; spaimele Medeei de a nu-l pierde pe Iason; frica fecioarei Medeea de tatăl Aietes). Dar sentimentul fricii este de sorginte divină, căci principala vinovată de a i-l fi sădit în inima Medeei este însăşi Hera[2], după cum tot ea o determină pe

[1] Semnul trimis argonauților de la zei: *τρηρὼν μὲν φεύγουσα βίην κίρκοιο πελειὰς* (III, v. 541), „o sperioasă porumbiță fugind de gheara unui şoim", trad. rom. de Ion Acsan. Mopsos tălmăceşte visul: doar datorită Kypridei, „stăpâna păsării blajine" (*μείλιχος ὄρνις/ πότμον*, III, v. 550-551), se vor întoarce acasă (III, vv. 549-554); şoimul se va dovedi a fi chiar regele Aietes, iar porumbița cea sperioasă îi închipuia pe argonauții fricoşi fugind de Aietes. Dar argonauții se întâlnesc pentru prima dată cu această pasăre chiar la trecerea printre stâncile Symplegade, când un porumbel va trece înaintea lor printre cele două stânci mişcătoare, prefigurându-le izbânda trecerii fără primejdii: doar vârful cozii i-a fost prins în strașnica încleştare, tot după cum partea din spate a corabiei va fi zdrobită de aceleași stânci în drumul lor spre veşnica încremenire. Speriosul porumbel simbolizează *leitmotivul* desfăşurării epopeii sub semnul Kypridei, al laşității, al fricii şi al căii ocolite (Cf. Maria-Luiza Oancea, „Mocking epic and tragic models in Apollonius of Rhodes' *Argonautika*", Athens: ATINER'S Conference Paper, pp. 5-13, 2012). De altfel porumbelul este pasărea predilectă al Aphroditei. Dar tot în cântul al III-lea aflăm că Aphrodita nu acționează din proprie inițiativă, ci la îndemnul răspicat al Herei, susținută de zeița Athena (vv. 83-89).

[2] *τῇ δ' ἀλεγεινότατον κραδίῃ φόβον ἔμβαλεν Ἥρη·/ τρέσσεν δ', ἠύτε τις κούφη κεμάς, ἥν τε βαθείης/ τάρφεσιν ἐν ξυλόχοιο κυνῶν ἐφόβησεν ὁμοκλή./ αὐτίκα γὰρ νημερτὲς ὀίσσατο, μή μιν ἀρωγὴν/ ληθέμεν, αἶψα δὲ πᾶσαν ἀναπλήσειν κακότητα./ τάρβει δ' ἀμφιπόλους ἐπιίστορας· ἐν δέ οἱ ὄσσε/ πλῆτο πυρός, δεινὸν δὲ περιβρομέεσκον ἀκουαί./ πυκνὰ δὲ λευκανίης ἐπεμάσσατο, πυκνὰ δὲ κουρὶξ/ ἑλκομένη πλοκάμους γοερῇ βρυχήσατ' ἀνίῃ* (IV, vv. 11-19), „în inima Medeii Hera sădi grozavul chin al **fricii**/ şi fata tremura asemeni fugarei ciute ce-n desişul/ pădurii se-**nspăimântă** foarte de-ogarii începând să latre./ era convinsă că de faptul că-l ajutase pe străin/ aflase-

Aréte să-şi înşele soţul cu vorbe dezmierdătoare pentru a-i afla hotărârea cu privire la Medeea şi pentru a i-o dezvălui ei şi lui Iason, protectorul acesteia[3].

Pe parcursul cântului I consecinţele sentimentului temerii evoluează de la simpla *prudenţă* la *îngrijorare* şi chiar la *durerea* profundă, prefigurând parcă evoluţia acestui sentiment de-a lungul epopeii, care ajunge la maxima sa formă de manifestare în cântul al IV-lea, când însoţeşte gesturile extreme ale fetei precum fuga acesteia din casa părintească, furtul lânii de aur sau chiar uciderea fratelui ei, Apsyrtos. Aşadar iniţial ne este prezentat *gestul prudent* al regelui Pelias la vederea lui Iason, uzurpatorul şi ucigaşul său, potrivit unei vechi preziceri, de a-l trimite pe acesta din urmă într-o expediţie pierzătoare în căutarea Lânii de aur; apoi ne este înfăţişată *temerea îngrijorată* a unui *grup masculin* care se manifestă faţă de un *grup de indivizi necunoscuţi* (îngrijorarea oamenilor din Magnesia la vederea eroilor zoriţi se constituie ca un adevărat *cor* al bărbaţilor-cetăţeni care formulează spre final o expresie gnomică echivalentă invocării acelui *argumentum auctoritatis* retoric: „multe greutăţi au de întâmpinat cei care pleacă”[4], subliniind ideea fatalităţii evenimentului. În cele din urmă temerea începe să se particularizeze treptat: ea purcede în continuare dinspre un grup, dar de data aceasta *feminin*, şi se îndreaptă către *personaje particulare* (Alkimede, Iason). Tânguirea femeilor cetăţii se converteşte într-un adevărat *cor* al femeilor (*pendant* al corului bărbaţilor); ele îşi arată profunda îngrijorare pentru Alkimede, dar şi pentru Iason. Putem spune că femeile sunt cele care selectează şi personalizează protagoniştii care le inspiră această temere, pentru că acum aflăm cele dintâi nume ale acestora: Alkimede, Iason. Dar temerea ajunge să-şi particularizeze proveniența, venind acum de la un personaj particular (Alkimede), neprecizându-se către cine anume se îndreaptă (grija mamei Alkimede: „năpădită de griji, mama amuţise”[5]). Apoi, sursa particulară a temerii apare exacerbată, fiind extinsă la mulţimea slugilor din casa Alkimedei; temerea se converteşte în durere: „şi de-o adâncă durere stăpânită era fiecare”[6]. În fine, particularizarea sursei atinge paroxismul odată cu *durerea* lui Aison, tatăl lui Iason: „dimpreună cu ei plângea şi tatăl”[7].

Prin urmare, în *prooimion* întâlnim atât frica *de cineva* (Pelias *vs*. Iason), cât şi frica *pentru cineva* tradusă prin sentimentul îngrijorării (corul bărbaţilor *vs*. grupul de necunoscuţi care se pregătea să plece în expediţie; corul femeilor *vs*. personaje particularizate: Alkimede, Iason). Cea dintâi atitudine şi sentiment deopotrivă are ca efect imediat un *gest viclean şi prudent* în acelaşi timp din partea celui care îl încearcă (Pelias), iar cele două părţi (cea temătoare – Pelias – şi cea de temut – Iason) sunt ambele *nominalizate*, în vreme ce al doilea tip de raportare şi sentiment în acelaşi timp lasă loc *conturării treptate a identităţii* protagoniştilor. În primul caz este vorba despre un sentiment acut îndreptat către o ţintă concretă şi, desigur, cu efect imediat, iar în cel de-al doilea vorbim despre un sentiment care

---

Aietes şi năpasta o va lovi cât de curând./ şi sclavele-atotştiutoare o-ngrijorau. **Văpăi ardeau**/ în **ochii** ei, iar în **urechi** îi răsunau **cumplite zvonuri**,/ îşi **încleştă adesea mâna pe gâtul** ei şi-adeseori/ îşi **smulse pletele** din creştet c-un jalnic **geamăt de durere**”, trad. rom. cit.

[3] *σὺ γὰρ καὶ ἐπὶ φρεσὶ θῆκας/ Ἀρήτῃ, πυκινὸν φάσθαι ἔπος Ἀλκινόοιο* (IV, vv. 1199-1200), „căci tu ai sădit în mintea Aretei gândul de a dezvălui hotărârea lui Alkinoos”, trad. rom. cit.

[4] (…) *πόνος δ᾽ ἄπρηκτος ἰοῦσιν* (I, v. 246).

[5] *μήτηρ δ᾽ ἀμφ᾽ αὐτὸν βεβολημένη (...)* (I, v. 262).

[6] (…) *ὀξὺ δ᾽ ἑκάστην/ δῦνεν ἄχος* (I, v. 262-263).

[7] *(...) σὺν δέ σφι πατὴρ (...)/ (...) γοάασκεν* (I, vv. 263-264).

ia naştere şi sporeşte pas cu pas, evoluând de la o percepție confuză a termenilor ecuației temerii la una concretă. În acest fel putem spune că ni se oferă un model de atitudine a argonauților pe parcursul întregii epopei: aşa cum sentimentul fricii se dezvoltă de la o senzație de confuzie la cunoaşterea concretă a personajelor (pentru care te îngrijorezi sau te temi), tot astfel argonauții evoluează de la o necunoaştere a propriilor virtuți la cunoaşterea deplină a limitelor lor, de la un *nu prea ştiu care-mi e rolul în expediție şi care-mi sunt abilitățile* la un *ştiu prea bine unde-mi e locul şi cât pot face*. Deci apariția şi evoluția sentimentului fricii îşi manifestă aici o finalitate practică, contribuind la *conştientizarea propriilor limite* ale eroilor.

La polul opus se află *efectele* pe care frica le are asupra Medeei care, îngrijorată pentru soarta lui Iason ori din dragoste pentru el, *trece peste principiile* care o călăuziseră până atunci şi priveşte scăparea lui Iason ca pe un bun câştigat, socotind acum pieirea celui drag ca pe o nenorocire, fie ea datorată vitejiei în luptă ori laşității, nemaicontând deloc dovedirea virtuților eroice[8]; dragostea pentru Iason o face să *treacă peste sfială şi cinste*, iar de la şovăiala feciorelnică *trece brusc la hotărârea neclintită*[9]. Tot frica o face pe Medeea să capete curaj pentru a-şi părăsi casa părintească[10], tot aşa cum, de frica tatălui Aietes, Medeea complotează la uciderea propriului frate, Apsyrtos[11]. Aşadar sentimentul profund al fricii trezeşte în Medeea tendința acută a *transgresării propriilor ei limite*: curajul nebunesc, dar şi gesturi monstruoase de tipul fratricidului. În plus, eroina încearcă şi chiar reuşeşte să pervertească conceptul pur al Virtuții (gr. *ἀρετή*) prin atragerea în propriu-i complot a reginei Aréte (gr. Ἀρέτη), în opinia noastră o personificare a acestui concept. Medeea o determină astfel pe Aréte să i se adreseze soțului ei, Alkinoos, cu *vorbe dezmierdătoare* (gr. *θαλεροῖσι (...) μύθοις*, IV, v. 1072) pentru a afla de la acesta judecata pe care i-o va face Medeei[12]. Astfel că Medeea compromite însuşi conceptul de „virtute a ospitalității", făcând din gazda sa (Aréte) o complice la misitificare. Deci frica nu doar că o face pe Medeea să-şi depăşească limitele, dar o şi îndeamnă la gesturi viclene şi monstruoase (amăgirea şi uciderea lui Apsyrtos, amăgirea şi compromiterea gazdei (Aréte), întruchipare a Virtuții ospeției).

Minimalizarea conceptului de *ἀρετή* reprezintă o consecință a pierderii capacității individuale de a oscila armonios între *ἀγαθόν* şi *κακόν*, iar, în final, confiscarea conceptului

---

[8] (…) *εἴθ᾽ ὅγε πάντων/ φθίσεται ἡρώων προφερέστατος, εἴτε χερείων,/ ἐρρέτω. ἦ μὲν ὄφελλεν ἀκήριος ἐξαλέασθαι./ (...) οἴκαδε νοστήσειε φυγὼν μόρον* (III, vv. 464-468), „(...) de-o să piară totuşi,/ ca un viteaz făr'de pereche sau ca un laş neîntrecut,/ ce-mi pasă mie? – facă zeii să scape pân-la urmă teafăr! (...) să se întoarcă viu acasă", trad. rom. cit.

[9] *ἐρρέτω αἰδώς,/ ἐρρέτω ἀγλαΐη (...)* (III, vv. 785-786), „rămâi cu bine, sfiiciune,/rămâi cu bine, cinste (...)", trad. rom. cit., 1976; *Ἥρης ἐννεσίῃσι μετάτροπος, οὐδ᾽ ἔτι βουλὰς/ ἄλλη δοιάζεσκεν (...)* (III, vv. 818-819), „se răzgândeşte, îndemnată de Hera şi voința ei/ nu mai cunoaşte şovăiala (...)", trad. rom. cit.

[10] *τόνδε τοι ἀντ᾽ ἐμέθεν ταναὸν πλόκον εἶμι λιποῦσα,/ μῆτερ ἐμή· χαίροις δὲ καὶ ἄνδιχα πολλὸν ἰούσῃ* (IV, vv. 30-31), „îți las aici şuvița-mi lungă să-mi ție locul, mamă dragă,/ şi plec la drum. Rămâi cu bine, căci eu mă duc în lumea largă!", trad. rom. cit.

[11] *ὣς τώγε ξυμβάντε μέγαν δόλον ἠρτύνοντο/ Ἀψύρτῳ, (...)* (IV, vv. 421-422), „astfel, în deplină înțelegere, amândoi au întins o haină cursă lui Apsyrtos", trad. rom. cit.

[12] *ναὶ φίλος, εἰ δ᾽ ἄγε μοι πολυκηδέα ῥύεο Κόλχων/ παρθενικήν, Μινύῃσι φέρων χάριν. (...)* (IV, vv. 1073-1074), „dragul meu, fii bun şi scapă de Colchidieni pe multîncercata copilă, arătându-te astfel prietenos cu Minyenii. (…)", trad. rom. cit.

de *ἀρετή* implică o confiscare a conceptelor tragice de *κάθαρσις* şi *πάθος*, de vreme ce Medeea, însoţită de Iason, apelează ca nişte furi, la ajutorul Circei spre a-i purifica de crima monstruoasă, nemărturisindu-i de la început nelegiuirea de care cei doi se făceau vinovaţi. Dacă ospitalitatea decade din rangul său maiestuos la vulgara complicitate, după acelaşi tipar şi noţinea de purificare se alterează, de asemenea, în aceeaşi complicitate, potrivit zicalei „cui pe cui se scoate". Aşadar una dintre consecinţele fricii şi cea mai gravă este *pierderea lucidităţii* care-i răpeşte individului posibilitatea de a-şi găsi un ecou al armoniei interioare în armonia exterioară, prin aşa-numitul control social. Pierderea putinţei de armonizare viciază accederea la multrâvnita *ἀρετή*.

Tot o consecinţă a fricii poate fi considerată şi *linguşirea ori vorba dulce, dezmierdătoare*; toate acestea pot reprezenta modalităţi de anihilare a fricii individului de multe ori cu statut social incert sau inferior.

Încă din cântul al II-lea Iason li se adresează o singură dată argonauţilor cu şirete „vorbe dulci" (gr. *μειλιχίοις ἐπέεσσι*), în vreme ce regelui Aietes i se adresează în cântul al III-lea de două ori cu astfel de vorbe îndulcite pentru a-i domoli furia oarbă dezlănţuită asupra fiilor lui Phrixos şi, indirect, asupra lui (*μειλιχίως προσέειπεν*, III, 319 şi *ἀμείψατο μειλιχίοισιν*, III, 385), după cum tot de atâtea ori i se adresează în acelaşi fel şi temătoarei sau chiar furioasei Medeea în cânturile al III-lea şi al IV-lea spre a-i potoli frica ori furia (*μειλιχίοισι (...) ὀάροισιν*, III, 1102, *μειλιχίοις ἐπέεσσιν*, IV, 394).

La rândul ei, regina Aréte îşi ademeneşte soţul, pe Alkinoos, cu *vorbe dezmierdătoare* (gr. *θαλεροῖσι (...) μύθοις*, IV, v. 1072) pentru a-şi iscodi soţul cu privire la judecata pe care i-o va face Medeei. Trimiţând apoi noaptea în ascuns un crainic la Medeea, Aréte îşi trădează astfel consoarta[13].

Dacă în cazul lui Iason statutul social ambiguu poate fi probat (el descinde din rândul acelora care încă nu şi-au dovedit abilităţile eroice), în cel al reginei Aréte acest lucru nu pare demonstrabil: ea este regină, iar autoritatea ei este recunoscută în tot regatul feacilor. Şi totuşi ea se comportă ca un individ cu statut inferior, întrucât cadrul în care are loc discuţia cu soţul Alkinoos este unul privat, iar statutul social nu mai este aici cel oficial, conferit de poziţia în regat, ci de soţie supusă, care încearcă să câştige încrederea soţului ei şi să se bucure de favorurile acestuia.

O altă consecinţă a fricii ar putea fi aşa-numita *renunţare voită la mască sau momentul de afişată sinceritate*, urmată de recunoaşterea vinii personale şi de sentimentul ruşinii. Încă stăpânit de frică, Iason devine sincer în cântul al II-lea, recunoscându-şi neputinţa în faţa

[13] *αὐτίκα δ᾽ ὦρτο/ ἐκ λεχέων ἀνὰ δῶμα· συνήιξαν δὲ γυναῖκες/ ἀμφίπολοι, δέσποιναν ἑὴν μέτα ποιπνύουσαι./ σῖγα δ᾽ ἐὸν κήρυκα καλεσσαμένη προσέειπεν,/ ἧσιν ἐπιφροσύνῃσιν ἐποτρυνέουσα μιγῆναι/ Αἰσονίδην κούρῃ, μηδ᾽ Ἀλκίνοον βασιλῆα/ λίσσεσθαι· τὸ γὰρ αὐτὸς ἰὼν Κόλχοισι δικάσσει,/ παρθενικὴν μὲν ἐοῦσαν ἑοῦ ποτὶ δώματα πατρὸς/ ἐκδώσειν, λέκτρον δὲ σὺν ἀνέρι πορσαίνουσαν/ οὐκέτι κουριδίης μιν ἀποτμήξειν φιλότητος./ ὣς ἄρ᾽ ἔφη· (...)*, IV, vv. 1111-1121, „numaidecât şi-a părăsit patul şi paşii au purtat-o prin casă, iar femeile care o slujeau s-au repezit s-o întâmpine, dornice să fie de folos stăpânei lor. Chemându-şi în şoaptă crainicul, i-a spus ce solie are de dus: din prevedere, îl îndemna pe Aisonide să facă nunta cu Medeea, fără să vină la regele Alcinou cu felurite rugi, căci dânsul urma să-i vestească pe colchidieni ce a hotărât în privinţa Medeii: dacă mai este fecioară, le-o va încredinţa, spre a fi dusă acasă, la tatăl ei, dacă a dormit în pat cu un bărbat, regele n-o va smulge de lângă soţul ei drag. Aşa i-a zis crăiasa; (...)", trad. rom. cit.

tovarăşilor de drum, dezvăluindu-şi adevărata identitate (de non-erou), şi mărturisind că şi-a asumat o sarcină nepotrivită cu propria sa identitate[14].

Iason pretextează că este preocupat doar de soarta tovarăşilor săi, când, de fapt, îi este ruşine că a acceptat o sarcină demnă de un erou, iar acum, nefiind în stare să se achite cum se cuvine de aceasta, îi este ruşine că, din pricina lui, viaţa celorlalţi tovarăşi se afla în primejdie, şi că, la sfârşit, nici nu va scăpa de oprobriul public. Însă ceva mai jos adaugă poetul ca într-un soi de aparteu: *ὣς φάτ᾽ ἀριστήων πειρώμενος* (II, v. 638), „aşa vorbi Iason, spre a-i pune la încercare pe tovarăşii lui.”, trad. rom. cit.

Afişata îngrijorare a lui Iason pentru viaţa însoţitorilor săi nu era cu adevărat sinceră, ci, mai curând, o nadă întinsă acestora pentru a-i reconfirma statutul eroic sau, oricum, de leader al grupului.

La strigătul unanim de îmbărbătare al argonauţilor Iason declară că şi-a recăpătat încrederea în sine[15].

De fapt frica lui Iason depinde de imaginea pe care protagonistul reuşeşte sau nu să şi-o creeze în faţa celorlalţi. Această imagine reprezintă pentru el o oglindire a chipului construit, iar nu a adevăratului său chip. Felul în care este privit de ceilalţi îi produce fie un sentiment de frică, mergând până la îngrijorare şi deznădejde, fie îi redă încrederea în sine sau mai precis în măiestria abilităţilor cu care a izbutit să-şi construiască acea *personna* (mască) eroică. Pe de altă parte constatăm că pentru Iason *spaima poate fi anulată* prin *respectarea sfaturilor* proorocului Phineu, aşadar prin lăsarea gesturilor eroice în voia proorocirii, prin lipsa de intervenţie în decizia zeilor, prin lipsa originalităţii şi a iniţiativei eroice. Acestea toate constituie garantul reuşitei finale şi, de asemenea, anulează senzaţia de frică şi de neputinţă. Iason nu ezită să conştientizeze rolul său şi al însoţitorilor săi de instrumente în mâna zeilor. Aşadar demersul *paideutic* constituie unul dintre leacurile eficiente împotriva fricii. Remarca lui Iason este cu atât mai importantă cu cât ne face să înţelegem încă o dată

---

[14] *ἤμβροτον ἀασάμην τε κακὴν καὶ ἀμήχανον ἄτην./ χρῆν γὰρ ἐφιεμένοιο καταντικρὺ Πελίαο/ αὐτίκ᾽ ἀνήνασθαι τόνδε στόλον, εἰ καὶ ἔμελλον/ νηλειῶς μελεΐστι κεδαιόμενος θανέεσθαι·/ νῦν δὲ περισσὸν δεῖμα καὶ ἀτλήτους μελεδῶνας/ ἄγκειμαι, στυγέων μὲν ἁλὸς κρυόεντα κέλευθα/ νηὶ διαπλώειν, στυγέων δ᾽, ὅτ᾽ ἐπ᾽ ἠπείροιο/ βαίνωμεν. πάντῃ γὰρ ἀνάρσιοι ἄνδρες ἔασιν./ αἰεὶ δὲ στονόεσσαν ἐπ᾽ ἤματι νύκτα φυλάσσω,/ ἐξότε τὸ πρώτιστον ἐμὴν χάριν ἠγερέθεσθε,/ φραζόμενος τὰ ἕκαστα σὺ δ᾽ εὐμαρέως ἀγορεύεις/ οἷον ἑῆς ψυχῆς ἀλέγων ὕπερ· αὐτὰρ ἔγωγε/ εἶο μὲν οὐδ᾽ ἠβαιὸν ἀτύζομαι· ἀμφὶ δὲ τοῖο/ καὶ τοῦ ὁμῶς, καὶ σεῖο, καὶ ἄλλων δείδι᾽ ἑταίρων/ εἰ μὴ ἐς Ἑλλάδα γαῖαν ἀπήμονας ὔμμε κομίσσω*, II, vv. 623-637, „Am greşit şi mi-am căşunat singur o nenorocire (...). S-ar fi cuvenit ca, de îndată ce Pelias mi-a dat porunca, să mă arăt din capul locului împotriva acestei expediţii, chiar dacă mi-ar fi fost hărăzită o crâncenă moarte şi mădularele mi-ar fi fost ciopârţite. Acum sunt stăpânit de-o mare teamă şi de griji copleşitoare: frică mi-e să cutreier avanele căi ale mării, frică mi-e să cobor pe uscat, căci pretutindeni sunt oameni răuvoitori. După o zi de-abia încheiată, noaptea rămân pururi treaz şi oftez din greu, gândindu-mă la fiecare lucru în parte din clipa în care v-aţi strâns laolaltă spre folosul meu. Îţi vine uşor să vorbeşti atâta timp cât nu te îngrijeşti decât de propria ta viaţă. Eu însă nu mă sinchisesc câtuşi de puţin de mine însumi: mă preocupă soarta fiecăruia în parte, a ta şi a celorlalţi soţi de drum, temându-mă că n-am să vă pot readuce pe pământul Helladei vii şi nevătămaţi!”, trad. rom. cit.

[15] *ὦ φίλοι, ὑμετέρη ἀρετῇ ἔνι θάρσος ἀέξω./ τούνεκα νῦν οὐδ᾽ εἴ κε διὲξ Ἀΐδαο βερέθρων/ στελλοίμην, ἔτι τάρβος ἀνάψομαι, εὖτε πέλεσθε/ ἔμπεδοι ἀργαλέοις ἐνὶ δείμασιν. ἀλλ᾽ ὅτε πέτρας/ Πληγάδας ἐξέπλωμεν, ὀίομαι οὐκ ἔτ᾽ ὀπίσσω/ ἔσσεσθαι τοιόνδ᾽ ἕτερον φόβον, εἰ ἐτεόν γε/ φραδμοσύνῃ Φινῆος ἐπισπόμενοι νεόμεσθα* (II, vv. 641-647), „dragii mei, destionicia voastră îmi redă încrederea în mine. De-acum încolo, chiar de-aş face o călătorie prin hăul Hadesului, nu m-aş mai teme deloc. Dar, de vreme ce am trecut de stâncile Symplegade, scocot că de azi înainte nu vom mai avea prilejul să tragem o spaimă ca asta, dacă vom urma întocmai sfaturile lui Phineu!”, trad. rom. cit.

intenția discretă a lui Apollonius de a ironiza tiparele epice şi tragice: nu doar că protagoniştii se comportă ca nişte instrumente în mâna zeilor-păpuşari, aşa cum ne-au obişnuit epopeile homerice şi întreaga dramaturgie de până atunci (care ridica fatalitatea la rang de *tabu*), ci cutează chiar să verbalizeze acest fapt de care, astfel, devine conştient.

Abia în cântul al IV-lea ni se dezvăluie în persoana zeiței Hera adevăratul vinovat al fricii devastatoare sădite în pieptul Medeei care o va împinge la acte necugetate şi regretabile, ori de a fi pus în inima reginei Aréte vicleanul plan al trădării soțului[16]. Astfel că toate gesturile reprobabile ale personajelor epopeii sunt justificate prin intervenția deranjantă şi frivolă a divinității-păpuşar care dispune în chip absolut de voința şi de actele protagoniştilor. Apollonius discreditează un tipar literar învechit care face din eroii poveştii simple marionete fără substanță, iar aşa-zisele *katharsis* şi *πάθος* tragice nu-şi mai află noima decât strâns legate de procedeul *deus ex machina* care amorsează şi dezamorsează intriga.

În concluzie, dacă la începutul epopeii frica poate reprezenta o *πάθημα* pozitivă, determinând conştientizarea limitelor protagoniştilor, ulterior aceasta poate căpăta valori negative care conduc în cele din urmă la minimalizarea virtuții sau a conceptului de *ἀρετή*. Confiscarea conceptului de *ἀρετή* implică o confiscare a trăsăturilor aristotelice ale tragediei: *κάθαρσις* şi *πάθος*. În acest fel, purificarea sau eliberarea finală (*κάθαρσις*) se converteşte, de fapt, într-o nouă robie (prefigurată de Circe[17]), care îi va pricinui Medeei abia la Euripide grele suferințe în calitatea sa de *παλλακή* (concubină, soție ne-cetățeană, aşadar nelegitimă) la curtea corinthiană, iar emoția (*πάθος*) stârnită de frică şi milă se alterează în complicitatea la trădare. Cea mai gravă consecință a fricii constă, aşa cum am văzut, în *vicierea lucidității* care împiedică individul să-şi găsească echilibrul interior pentru a-l proiecta apoi în exterior, aflându-şi o dreaptă măsură între *ἀγαθόν* şi *κακόν*.

Leacurile împotriva fricii rezidă în demersul *paideutic* perceput aici ca simplu mimetism sau ca respectare întocmai a unei rețete de urmat cu final fericit asigurat (decizia lui Iason şi a argonauților de a se lăsa în voia sfaturilor profetului Phineu, renunțând la creativitatea eroică, la faptele de bravură) al cărei scop aparent este armonizarea exterioară şi interioară a individului. De fapt, urmarea cu strictețe a sfaturilor profetului nu face decât să creeze personaje ridicole, fără substanță, simple marionete mânuite de zeii-păpuşari, alterând astfel dimensiunea axiologică a epopeii. Dar frica şi excesul de curaj (în cazul Medeei) pot reprezenta uneori *emergențe ale monstruozității interioare*, determinând săvârşirea unor acte abominabile cum ar fi trădarea tatălui, părăsirea în ascuns a casei părinteşti, fratricidul, atragerea în complicitate a Virtuții ospitalității întruchipată de regina Aréte, nuntirea pe ascuns cu Iason pentru înşelarea gazdei primitoare (regele Alkinoos). În acelaşi timp frica inhibă libertatea, prilejuind ivirea tendinței de depăşire a propriilor limite, aşa cum se întâmplă cu Medeea care ajunge astfel să nesocotească cinstea şi sfiala.

O altă modalitate de anulare a fricii individului cu statut social incert sau inferior este *linguşirea sau vorba dulce ori dezmierdătoare* prin care protagoniştii de tipul lui Iason sau al Arétei reuşesc să înşele buna-credință a celor din jur, să obțină recunoaşterea unui statut

[16] *S.v.* notele 2 şi 3.

[17] *σχετλίη, ἦ ῥα κακὸν καὶ ἀεικέα μήσαο νόστον* (IV, v. 739), „nefericito, călătoria pe care o faci este blestemată şi înjositoare!" (trad. rom. cit.) îi spune Circe Medeei, prefigurând sfârşitul dramatic al piesei euripideice.

nemeritat (de *leader*, în cazul lui Iason), ori doar simple informații. Dacă în ceea ce-l privește pe Iason putem vorbi fără înconjur despre o anulare a fricii individuale, în cel al Arétei gestul de ademenire nu s-ar putea explica direct, ci doar dacă îl interpretăm ca pe o proiecție a fricii disperate a Medeei asupra reginei, care, la rându-i, acționează mimetic, ca substitut al fecioarei colchidiene, punându-se astfel în locul acesteia şi acționând în felul ei.

Bibliografie selectivă

APOLLONIOS din Rhodos, *Argonauticele. Epopeea argonauților*, trad. rom., prefață şi note de Ion Acsan, Editura Univers, Bucureşti, 1976.
HUNTER, R.L., *The Argonautica of Apollonius: Literary Studies*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 1993.
LAWAL, G., „Apollonius'Argonautica: Jason as Anti-Hero", *Yale Classical Studies*, Cambridge, 19, 1966, pp. 121-169.
GENETTE, G., *Narrative Discourse*. *An Essay in Method*, trans. engl. Jane Lewin, Ithaca, Cornell University Press, 1980.
BEYE, C. R., *Epic and Romance in the Argonautika of Apollonius*, Carbondale IL., Southern Illinois University Press, 1982.
BULLOCH, Anthony W., "Hellenistic Poetry", *The Cambridge History of Classical Literature I: Greek Literature*, P. E. Easterling and B. M. W. Knox (edit.), Cambridge, 1985.

View publication stats